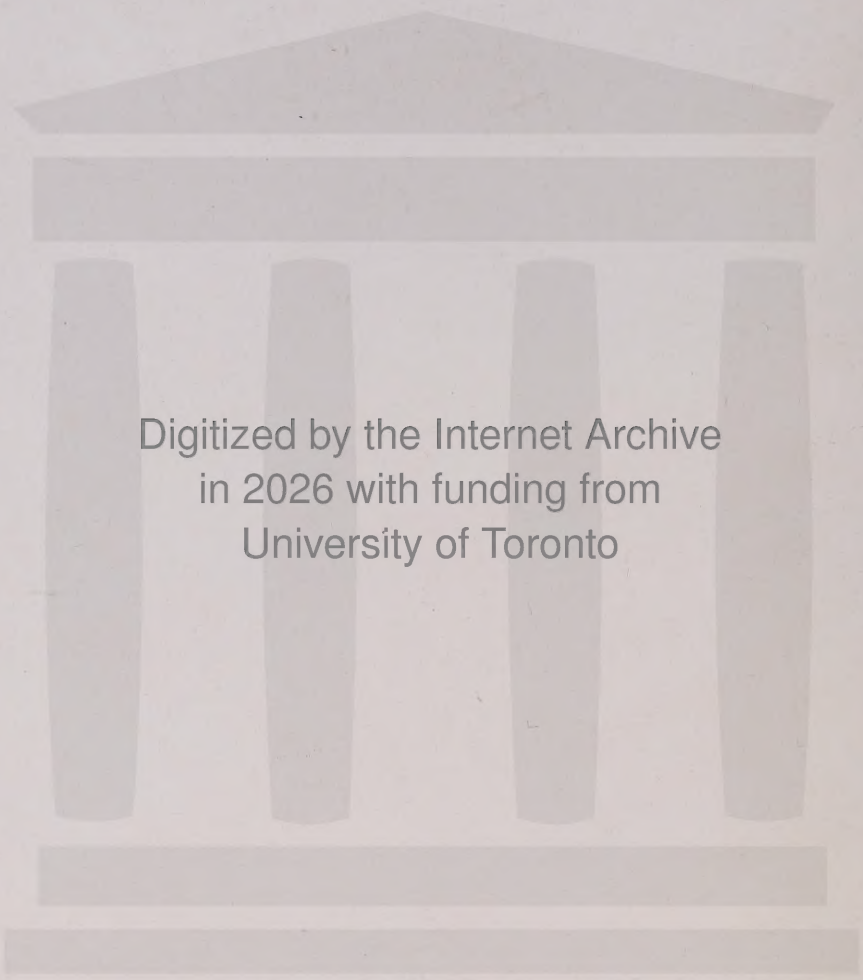
3 1761 06184519 4

FRANS HALS

KLASSIKER DER KUNST

FRANS HALS



Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/franshalsdesmeis0000vale

KLASSIKER DER KUNST

IN GESAMTAUSGABEN

ACHTUNDZWANZIGSTER BAND

*

759.92B
17

FRANS HALS

DES MEISTERS GEMÄLDE

IN 322 ABBILDUNGEN

EINGELEITET UND HERAUSGEGEBEN
VON
WILHELM R. VALENTINER

MIT EINER VORREDE VON KARL VOLL (†)

217989
31.10.27

ZWEITE, NEU BEARBEITETE AUFLAGE

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT STUTTGART
BERLIN UND LEIPZIG
1923

Der Herausgeber ist Herrn Dr. C. Hofstede de Groot für die Benutzung seiner Notizen und seines photographischen Materials, Exzellenz von Bode für manche Hinweise und die Überlassung mehrerer Photographien zu besonderem Dank verpflichtet. Bei der Beschaffung einzelner Abbildungen sind ihm außerdem Herr Direktor Gratama (Haarlem), Herr Geheimrat M. J. Friedländer (Berlin) und Herr Direktor G. Swarzenski (Frankfurt a. M.), sowie die großen Kunsthändler in Deutschland, Holland, England und Amerika behilflich gewesen.

709.492B
H
ND
653
H2Y3
1923

LIBRARY
MAY 24 1962
UNIVERSITY OF TORONTO
Fine Art Library
Withdrawn
University of Toronto

795285

DRUCK DER DEUTSCHEN VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART

Printed in Germany

New York, M. Friedsam

Auf Holz, H. 32,5, B. 28

Selbstbildnis des Künstlers

Portrait of the artist himself Um 1650 Portrait de l'artiste lui-même

VORWORT

ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Die zweite Auflage ist um einige Abbildungen inzwischen bekannt gewordener Werke des Künstlers vermehrt worden: zweier weiblichen Bildnisse, des Frühwerkes aus der Sammlung Lamm in Näsby (S. 5) und des bedeutenden Porträts von 1650 aus dem Besitz des Marquess of Cholmondeley (S. 259) und dreier Genrebilder, der beiden Fischerknaben im Amsterdamer (S. 134) und New Yorker (S. 135) Kunsthandel, und des Fischermädchens, das bisher nur durch eine Radierung des Kataloges Beurnonville von 1881 bekannt war und sich im Brooklyner Museum als Vermächtnis A. Healy's wiederfand. Von zwei weiteren, neuerdings aufgetauchten Bildern, dem Rundbildnis eines Herrn im Besitz Th. van Wyngaerdes im Haag, das Herrn Dr. Hofstede de Groot zuerst bekannt wurde, und dem trefflichen, 1625 datierten männlichen Bildnis A. H. Buttery's in London, konnten nicht mehr rechtzeitig Abbildungen beschafft werden. In der chronologischen Anordnung, die freilich immer nur ein Versuch bleiben wird, sind einige Umstellungen vorgenommen worden.

Berlin, September 1923. Wilhelm R. Valentiner

EINLEITUNG

Die Bearbeitung des vorliegenden Bandes wurde von Karl Voll begonnen: die Vorrede war geschrieben, ein großer Teil der Abbildungen lag bei seinem Tode fertig vor. Die eigentlich kritische Arbeit, die sich auf die Auswahl des echten, die Ergänzung des noch unveröffentlichten, inzwischen sehr angewachsenen Materiales, die chronologische Anordnung und die Erläuterungen bezog, mußte jedoch noch geleistet werden.

Diese kritische Arbeit wurde dadurch erleichtert, daß ein ausführliches Verzeichnis der Werke des Frans Hals von C. Hofstede de Groot (in seinem Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts, 3. Band, 1910) und ein großes Abbildungswerk, das von W. v. Bode und M. J. Binder herausgegeben wurde (Frans Hals, sein Leben und seine Werke, Photographische Gesellschaft 1914), vorliegt. Die Grundlage, die durch diese Werke, sowie durch Bodes frühere Studien und die Biographie von E. W. Moes (Frans Hals, Sa vie et son œuvre, Brüssel 1909) gelegt wurde wird im wesentlichen nicht mehr erschüttert werden. Doch läßt sich auf dieser Grundlage, die im einzelnen noch verbessert werden kann, weiterbauen.

Noch wird jedes Jahr das Werk des Künstlers um eine Anzahl unbekannter Gemälde bereichert. Noch ist die Frage seiner Jugendentwicklung nicht geklärt. Noch steht die genaue chronologische Anordnung der Werke im einzelnen nicht fest. Und bei den zahlreichen Repliken der Genrebilder ist der Versuch, in jedem Fall das Original festzustellen, noch kaum gewagt worden.

Nach diesen Richtungen hin ist in dem vorliegenden Band ein Fortschritt erstrebt. Außer den bei Bode und Binder abgebildeten Bildnissen sind hier noch nahezu dreißig inzwischen wieder aufgetauchte Porträte veröffentlicht. Auch zu den Genrebildern des Künstlers sind einige neue hinzugekommen. Andrerseits wurden die zahlreichen Wiederholungen ein und desselben Bildes, die bei Bode — und gewiß zum Nutzen der Forschung — reproduziert sind, beiseite gelassen oder im Anhang aufgenommen, wenngleich es nicht immer leicht war, sich für das beste Exemplar als das Original zu entscheiden und sich der Herausgeber nicht der Illusion hingibt, immer das Richtige getroffen zu haben. Es erscheint wenig wahrscheinlich, daß ein Meister wie Frans Hals flüchtig hingeworfene Malereien von der Art der Studienköpfe lachender Kinder oder der Volkstypen genau bis auf den letzten Pinselstrich wiederholt habe. Wir wissen, daß der Künstler außer einem malenden Bruder nicht weniger als sieben Söhne hatte, die den Pinsel führten, dazu eine größere Anzahl von Schülern, die vielfach getreue Nachahmer seiner Kunst waren. Da Söhne bedeutender Persönlichkeiten häufig mehr virtuos als schöpferisch begabt sind, ist es nicht verwunderlich, wenn die Kopien dieser Söhne des Künstlers so getreu sind, daß es bisweilen schwer fällt, sie vom Original zu unterscheiden.

Die chronologische Anordnung ist in Bodes Werk bis zu einem gewissen Grade, doch nicht streng systematisch durchgeführt. Die Genredarstellungen sind von den Bildnissen getrennt, und innerhalb dieser zwei Gruppen werden die undatierten Bilder ohne nähere Zeitbestimmung und, wie mir scheint, nicht immer an der richtigen Stelle zwischen

die datierten eingeschoben. Allerdings ist die Datierung dieser Werke auf einen Zeitraum von zwei bis drei Jahren, wie es in dem vorliegenden Band zum erstenmal versucht wird, bei unserem Künstler auch wesentlich schwieriger als etwa bei Rembrandt. Denn bei Frans Hals erleichtert nicht die Mannigfaltigkeit der Darstellungsgebiete die Kenntnis des Stilwandels, noch bietet seine Lebensgeschichte so zahlreiche Anhaltspunkte zur Datierung einzelner Werke wie bei Rembrandt. Immerhin war es möglich, diese Anhaltspunkte für eine Chronologie dadurch zu vermehren, daß es gelang, unter den Bildnissen eine Anzahl von Gegenstücken, die durch Zufälle irgendwelcher Art getrennt und nicht mehr als zusammengehörig erkannt waren, wieder zusammenzufügen: da Frans Hals immer das eine oder andere solcher Gegenstücke zu datieren pflegte, wurde die Reihe der sicher datierbaren Bilder nicht unwesentlich vermehrt.

Die erste Entwicklung des Künstlers beginnt sich etwas aufzuhellen, seitdem das bisher nur durch einen Stich bekannte Bildnis des Jacobus Zaffius von 1611 wieder aufgetaucht ist (S. 2), und sich noch einige andere Gemälde um die Zeit des ersten, 1616 gemalten Schützenstückes gruppieren lassen. Dazu gehört ein noch unveröffentlichtes, mit der Jahreszahl 1610 bezeichnetes Porträt im Städelschen Institut in Frankfurt (S. 1), das früheste bekannte Werk des Künstlers, das er, wenn wir sein Geburtsdatum auf 1584 ansetzen, in seinem 26. Lebensjahre malte und ebenso wie das des Zaffius schon eine außerordentliche Kraft des Vortrages zeigt. Dazu gehört weiter das wohl um 1612 entstandene Bildnis bei A. H. Buttery in London (S. 4), dessen Komposition noch an Cornelis Ketel erinnert, und das Bildnis eines Herrn im Oval in der Sammlung Friedsam in New York, das man mit 1620 bisher zu spät ansetzte und nach der Übereinstimmung in der Komposition mit dem nur im Stich bekannten Bildnis Joh. Bogaerts von 1614 eher in diese Zeit datiert werden muß (S. 6). Auch die Periode zwischen dem ersten und zweiten Schützenstück von 1616 bis 1623 läßt sich jetzt in der folgenden Zusammenstellung von Jahr zu Jahr im einzelnen verfolgen.

Die Auffassung Volls, daß flämische Elemente in der Kunst des Frans Hals nicht zu beobachten seien, dürfte sich kaum aufrecht erhalten lassen.*) Im Gegenteil, Frans Hals, von dem wir jetzt wissen, daß er in Mecheln geboren war, bewahrt sein Leben lang gewisse Eigenschaften des Volkes, dem er entstammt. Das sprudelnde flämische Temperament äußert sich schon in seiner Technik, die, wenn sie auch manches von der erdigen Schwere der holländischen Malweise annimmt, doch in ihrer blitzenden Beweglichkeit und ihrem dünnflüssigem Auftrag derjenigen der großen flämischen Meister näher steht als der holländischen. Wie Brouwer, der ja auch in den südlichen Niederlanden geboren war und, freilich nur kurze Zeit, in Holland tätig, hier seine größte Wirkung ausübte, nimmt auch Frans Hals eine Zwischenstellung zwischen der flämischen und holländischen Malerei ein. Örtlich, zeitlich und geistig steht er zwischen Rubens und Rembrandt. Mit jenem verbindet ihn die sprühende Lebhaftigkeit der Auffassung und der Wiedergabe, die breite dekorative Behandlungsweise, sowie die Freude an repräsentativer Darstellung, an leuchtenden bunten Farben während seiner früheren Zeit und die optimistische Lebensauffassung; mit diesem die individuelle, eindringliche Charakteristik, die mit den Jahren und dem Dauer des Aufenthaltes in Holland zunehmende Verachtung der Konvention und des äußeren Scheines und die demokratische Gesinnung. Die Anlehnung des Meisters an die flämische Auffassung äußert sich im einzelnen in der gelegentlichen Übernahme von Kulissen des Hintergrundes, wie Säulen, Draperien und Landschafts-

*) Vgl. auch J. Six: Naar Aanleiding van de Frans Hals-Tentoonstelling in het Rijksmuseum. „Onze Kunst", 1916.

ausschnitten von van Dyck (vgl. S. 49, 126 und 127, 152, 153) und in der Berührung mit Adriaen Brouwer in seinen Genredarstellungen, besonders in den landschaftlichen Hintergründen seiner Fischerbilder (s. zum Beispiel S. 131—135).

Die große Zeit des Künstlers für die Genredarstellungen sind die zwanziger Jahre, in denen er die die überwiegende Mehrzahl ausführte. Zwar folgt noch einmal eine glänzende Gruppe solcher Werke am Ende der dreißiger Jahre, zu der der lustige Zecher in Kassel (S. 140) und die Bilder der Malle Babbe in Berlin und andernorts gehören. Doch je weiter wir in der Entwicklung des Meisters voranschreiten, desto bildnisartiger werden seine Genrebilder, wie denn auch in seinen Gruppendarstellungen die genrehaften Momente, die uns noch in den früheren Werken, und gerade in denen der zwanziger Jahre, begegnen, mehr und mehr verschwinden.

In den dreißiger Jahren gewinnt Frans Hals eine außerordentliche Beliebtheit als Porträtmaler. Während uns aus den zwanziger Jahren 27 Bildnisse erhalten sind und wir in den vierziger Jahren 44, in den fünfziger 30 zählen, fallen in die dreißiger allein nahezu 70 Einzelbildnisse, dazu kommen die drei großen Schützenstücke. Um die Mitte dieses Jahrzehntes entstand die größte Zahl der Einzelbildnisse. Um 1635 zählen wir allein etwa 25. Damals muß eine wahre Porträtwut in Holland geherrscht haben. Denn auch Rembrandt war mit Porträtaufträgen überhäuft: zwischen 1632 und 1635 muß er jährlich bis zu 40 Bildnissen gemalt haben.

Mit dieser Fülle an Aufträgen hängt es wohl auch zusammen, wenn Frans Hals ein so bedeutendes Werk, wie das von Pieter Codde 1637 zu Ende geführte Schützenstück im Rijksmuseum, das eines seiner Hauptwerke zu werden versprach, unvollendet liegen ließ. Die Urkunden darüber, die Bredius 1913 veröffentlichte und Voll nicht mehr verwerten konnte, sind in mehr als einer Hinsicht lehrreich. Frans Hals hatte 1633 den Auftrag auf das Schützenstück übernommen und beabsichtigt, die Köpfe (tronjes) der Dargestellten einzeln in Amsterdam zu porträtieren und das Gemälde selbst in Haarlem auszuführen. Die Auftraggeber aber waren offenbar der Ansicht, daß es dem Werke zuträglicher sei, wenn der Künstler es ganz in Amsterdam ausführe, und bewilligten ihm für diesen Fall auf jede Figur 6 Gulden mehr, so daß sich die Summe für das ganze Werk auf annähernd den Preis belief, den Rembrandt 1642 für die „Nachtwache" erhielt. Dem Künstler aber verging bald die Lust, sich so häufig nach Amsterdam zu begeben, wo er unnötig Zeit für andere Arbeiten verlor, und wie er erklärte, die Herberge viel Geld verbrauchte. Auch scheint er bei seinen Auftraggebern wenig Verständnis für seine Arbeitsweise gefunden zu haben. Die Arbeit blieb schließlich liegen, bis Frans Hals im Frühjahr 1636 mehrmals durch den Anwalt, den ihm die Amsterdamer Schützen schickten, gemahnt wurde: sie drohten ihm, sie würden das Bild von anderer Hand vollenden lassen, wenn er sich nicht bald zur Arbeit bequeme. Es war der verkehrteste Weg, einen Künstler wie Frans Hals zur Arbeit zu zwingen, und der Erfolg war entsprechend. Frans Hals erklärte, er werde die Arbeit nur dann aufnehmen, wenn er das angefangene Bild nach Haarlem in sein Atelier nehmen könne und die Modelle kämen zu ihm. Allenfalls wolle er, wenn eine geringe Anzahl der Modelle, nicht mehr als sechs oder sieben, sich weigerten, nach Haarlem zu kommen, das Gemälde bis auf diese „Unwilligen" fertigstellen, es dann nach Amsterdam schaffen und dort ihre Porträts einfügen. — Die Auftraggeber scheinen es unter ihrer Würde gehalten zu haben, auf das Verlangen des Künstlers einzugehen und übergaben Pieter Codde die Arbeit zur Fertigstellung.

Durch diese Verhandlungen erfahren wir Einiges über die Arbeitsweise des Künstlers, das für uns besonders wertvoll ist, da bisher an Studienmaterial des Meisters so gut wie nichts bekannt wurde. Zeichnungen des Künstlers scheinen

nicht auf uns gekommen zu sein, und einigen Olstudien für die Köpfe bekannter Porträtdarstellungen begegnete man meist mit Zweifeln. Aus den Urkunden über das Amsterdamer Schützenstück entnehmen wir jedoch, daß der Künstler solche Kopfstudien (tronjes) zu machen pflegte; auch müssen wir annehmen, daß er erst eine Kompositionsskizze der vor ihm aufgestellten Schützenkompagnie in Amsterdam entwarf, nach der er dann im Atelier das große Gemälde auszuführen begann. Solche Skizzen, die wir uns in der Art des in Öl ausgeführten Entwurfes für ein Regentenbild von Thomas de Keyser im Mauritshuis vorzustellen haben, sind nicht erhalten; vielleicht weil der Künstler keinen Wert auf sie legte oder sie wie die hier zum erstenmal veröffentlichte Studie zu dem Stephanus Geraerdts (S. 261) in wenig haltbarem Material, in Öl auf Papier, ausführte. Diese Kopfstudie ist zweifellos ein Werk von der Art der in jenen Verhandlungen genannten „tronjes“ Auch das Bildnis des Aernout Druyvestein rechnet hierher (S. 62), das nicht, wie man lange annahm, nach dem Schützenstück entstand, sondern als eine Vorarbeit dazu gelten muß. Vielleicht gehörten auch die beiden Bildchen von Kavalieren in Dresden (S. 156 u. 157) und das zugehörige im Haag (S. 155) zu dieser Gattung der „tronjes“, die dann für ein nicht ausgeführtes Gruppenbildnis bestimmt gewesen wären. Noch in zwei anderen Fällen haben wir Gelegenheit, den Künstler bei der Arbeit zu beobachten: bei der in Kopenhagen aufbewahrten Studie zu dem Bildnis Descartes, im Louvre (S. 242), und bei dem Porträt des Professors der Theologie Hoornbeck in der Sammlung E. Ford in Detroit (S. 222), das offenbar eine erste Fassung vor dem Modell darstellt und später vom Künstler fast wörtlich, nur etwas größer in dem Brüsseler Bild (S. 223) kopiert wurde. Während diese Vorarbeiten vor der endgültigen Fassung den Vorzug einer größeren Lebendigkeit im Ausdruck haben, geht ihnen meist die leuchtende Schönheit des Tones und die klare, breitströmende Technik der ausgeführten Bilder ab: natürlich brauchte der Künstler, wenn er sich selbst kopierte, nicht mehr nach der Komposition oder der korrekten Einzelform zu suchen; er konnte die Einzelheiten in größeren Massen zusammenfassen und zugleich die Schönheit der malerischen Oberfläche im Auge behalten. Zweifellos wird sich bei eifrigem Suchen im Laufe der Zeit die Zahl dieser Studien des Künstlers noch vermehren lassen, nachdem wir erst einmal auf seine Arbeitsmethode aufmerksam geworden sind.

Voll faßt die Entwicklung des Künstlers von den vierziger Jahren bis zu seinem Lebensende als den Altersstil zusammen, doch sondert sich die Technik und die geistige Auffassung der Werke der vierziger Jahre deutlich von denen des folgenden Jahrzehntes, mit denen eigentlich erst jene letzte großartige Entwicklung einsetzt. Sie stehen sogar in der Gesinnung fast im Gegensatz zu diesen und haben etwas Weltliches, ja fast Weltmännisches. Obgleich die Lokalfarben ganz verschwunden sind und nur ein schillerndes, brillantes Schwarz vorherrscht, sind die Werke der vierziger Jahre in der Leuchtkraft und Wärme des Tones die einschmeichelndsten, äußerlich vollkommensten Werke des Künstlers. Frans Hals strebt in dieser Zeit mehr als sonst nach äußerer Schönheit und Vornehmheit der Erscheinung. Die Kinderbilder, wie der lesende Knabe (S. 192), der sogenannte Hamlet (S. 227), der Jüngling in Skalmorlie Castle (S. 228), der herumziehende Maler (S. 244) oder der Knabe und das Mädchen auf dem Familienbildnis der Sammlung Kahn (S. 229) haben etwas so liebenswürdig Anmutiges, ja fast Poetisches, wie wir es bei Frans Hals nicht erwarten. Die lässige Eleganz des Balthasar Coymans (S. 225), der überlegene Stolz des Jasper Schade van Westrum (S. 226), vielleicht der schönste junge Mann, den Frans Hals gemalt hat, ist unübertrefflich wiedergegeben. Die Vorliebe für schlanke aufgereckte Gestalten, für eine feine und straffe Linienführung zeigen selbst die Bildnisse älterer Damen, wie das

1648 datierte im Bostoner Museum (S. 237). Der dünne, aber noch deckende und gesättigte Farbenauftrag, mit dem das prachtvoll schillernde Schwarz der Kostüme wiedergegeben ist, der warme Gesamtton, aus dem gelegentlich etwas Goldgelb oder Braun im Kostüm leuchtend heraustritt, entspricht dieser Neigung des Künstlers für eine gefällige und distinguierte äußere Erscheinung.

Da wir bei so verschiedenen Meistern wie Frans Hals und Rembrandt doch verwandte Züge in der Entwicklung ihrer Bildnismalerei von den dreißiger bis zu den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts finden und wir diese Entwicklung auch in der Bildniskunst kleinerer Meister bestätigt sehen, so ist es kaum zweifelhaft, daß sich in ihrer Auffassung die geistige Wandlung des ganzen holländischen Volkes während dieses Zeitraumes spiegelt. In den dreißiger Jahren, als das Volk noch auf Abwehr der Feinde und äußere Kraftentfaltung gestellt ist, äußert sich in den breiten knochigen Gesichtern mit dem hohen derben Kinn ein stolzes, kraftstrotzendes Wesen, das sich bisweilen — man denke an Bilder wie den Fahnenträger Rembrandts und den Kavalier des Frans Hals in der Sammlung Goldman — bis zum Ausdruck des Kriegerischen oder Brutalen steigert. In den vierziger Jahren drückt sich im Benehmen der Dargestellten eine größere Zurückhaltung, das Streben nach Vornehmheit und äußerer Kultur aus, wie sich denn ein Volk, das zu Reichtum und Weltansehen gekommen ist, schnell aus Roheit zur Kultur zu entwickeln pflegt: wir erinnern als Beispiele an die eben genannten Bilder des Frans Hals und an die in der Form umhüllten, im Ausdruck distinguierten Bildnisse Rembrandts aus diesen Jahren, wie etwa den Falkenjäger in der Sammlung des Herzogs von Westminster. Auf diese äußere Sammlung des Wesens folgt nach dem Abschluß des Friedens am Ende der fünfziger und in den sechziger Jahren die Geistigkeit und die Beseelung, die wir in den späten Werken Rembrandts wie in denen des Frans Hals in freilich durchaus verschiedener Ausdrucksform bewundern.

* *
*

Diese Bemerkungen zu der Vorrede Karl Volls möchten nicht den Anschein erwecken, als ob der Herausgeber den literarischen Wert seiner Ausführungen nicht zu schätzen wisse. Geben sie doch eine Würdigung des Meisters, die nicht wohl übertroffen werden kann: Die Erzählerkunst, die pädagogischen Fähigkeiten ihres Verfassers zeigen sie von der besten Seite. Getragen von der großen Begeisterung für den Künstler, die der Periode des Impressionismus wie kaum einer anderen zu eigen war, verstehen sie die Liebe zu ihm zu wecken und den, der sie schon besitzt, mannigfaltig zu belehren.

Da jede überragende Persönlichkeit der Vergangenheit einer neuen Zeit neue Seiten ihres Wesens darbietet, sind unserer Zeit allerdings vielleicht andere Eigenschaften des Künstlers als die von den Impressionisten gepriesenen bedeutungsvoller. Den Künstlern aller Zeiten wird die ausgesprochene Freude des Haarlemer Meisters am Handwerklichen, sein unablässiges Streben nach einer seinem Wesen vollkommen angemessenen Technik vorbildlich sein; die Künstler unserer Tage wird diese Technik um so mehr fesseln, als sie — im Gegensatz zu der Rembrandts mit ihren gekneteten Farbmassen — den gegenwärtigen Bestrebungen besonders gemäß ist. Frans Hals kommt im Laufe seiner Entwicklung zu einer immer leichteren und dünneren Malweise, die zuletzt fast zu einem flüssigen, flüchtigen Tuschen wird und der Ölfarbe ihren fetten, schweren Charakter nimmt. Bei den späten Werken des Künstlers hängt dies wie bei manchen der geistig gerichteten Malern neuster Zeiten mit dem Streben nach Wiedergabe des Selischen, des scheinbar Unwirklichen, das sich hinter den äußeren Linien der mensch-

lichen Formen verbirgt, zusammen: das Bemühen um Erfassen des Geistigen geht mit einer zunehmenden Verflüchtigung der Materie Hand in Hand.

Aber auch in seinen besten menschlichen Eigenschaften, in seiner sozialen und optimistischen Gesinnung werden wir Frans Hals heute besser denn je begreifen. Er ist ein Freund des Volkes, dem er entstammt, er besingt seine urwüchsige Kraft und seinen naiven Frohsinn. Er verlacht die Konvention der Gesellschaft, wenn er sie auch gelegentlich um ihres schönen Scheines willen im Bilde gelten läßt. Er preist das Leben in Lumpen, das Glück ohne Reichtum. Als er durch seiner Hände Arbeit zu einigem Wohlstand gekommen ist, vergeudet er rasch wieder Hab und Gut und fühlt sich wohler denn zuvor. Ja, die innere Heiterkeit hat er erst gewonnen, als er sich von der Nichtigkeit des Glückes, das im äußeren Wohlstand liegt, überzeugt hat. In der erhabenen Heiterkeit seiner letzten Werke drückt sich eine Lebensanschauung aus, die der Rembrandts durchaus entgegengesetzt ist und das notwendige Gegenbild in dem wundervollen Gesamtkunstwerk der holländischen Kunst ist. Neben dem weinenden steht er als der lachende Philosoph, der immer den Augenblick zu genießen versteht, der nie aus dem Gleichgewicht gerät, weil er sich nie in das Reich der Träume begibt. Wie verschieden sich Frans Hals und Rembrandt dem äußeren Glück gegenüber verhalten, das ihnen vorübergehend und etwa zur selben Zeit beschieden war, lehrt ein Blick auf zwei Selbstbildnisse der beiden Künstler aus der Mitte der dreißiger Jahre, das Rembrandts mit Saskia auf dem Schoß in Dresden und das des Frans Hals in der Sammlung Frick in New York. Der Haarlemer Meister nimmt den Erfolg realen Blickes mit souveräner Überlegenheit als etwas Selbstverständliches hin. Rembrandt mit phantastischen Sinnen feiert das Glück über Gebühr und verliert darüber fast das seelische Gleichgewicht. Die Folge bei ihm wird sein, daß er, wenn das Zünglein der Glückswage nach der anderen Seite ausschlägt, aus höchster Höhe in tiefe Verzweiflung versinken und ihn nur dumpfe Resignation vor dem Untergang retten wird. Frans Hals dagegen bewahrt sich im Unglück den gleichen Optimismus, den er im Glück zeigte.

Freilich, wird man einwenden, als die beiden Meister diese Selbstbildnisse malten, war der eine, Frans Hals, nahe an Fünfzig, der andere, Rembrandt, noch nicht Dreißig. Aber doch ist kein Zweifel, daß das Lachen des Haarlemer Meisters schon in seiner Jugend einen anderen echteren Klang als das Rembrandts hat und deshalb so mitreißend wirkt, weil es nicht wie bei Rembrandt eine vorübergehende Stimmung war, sondern einen Teil seiner Lebenskraft bildete und so tief aus der Seele des Künstlers drang wie die tragische Empfindung aus der Rembrandts.

Berlin, September 1921. Wilhelm R. Valentiner.

FRANS HALS

SEIN LEBEN UND SEINE KUNST

VON KARL VOLL (†)

Frans Hals gilt uns heute als einer der größten Maler, die je gelebt haben. Wir rechnen ihn nicht nur unter die Künstler der Vergangenheit, die zu ihrer Zeit eine große Bedeutung gehabt haben. Wir schließen vielmehr auch noch die lebende Gegenwart ein, der seine Kunst etwas so Selbstverständliches und Vertrautes hat, daß wir Frans Hals auch in mancher Hinsicht als einen der Unserigen betrachten.

Das war nicht immer so. Es ist noch gar nicht lange her, da war sein Name fast vergessen, und selbst als vor ungefähr einem halben Jahrhundert das Interesse und Verständnis für ihn wieder rege wurden, da hatte man noch keinen Blick für das wahrhaft Große und Künstlerische seiner Bilder. Gerade seine besten Werke wurden am spätesten in ihrer Bedeutung und Schönheit erkannt, so wie sie auch in alter Zeit mancherlei Anfeindung erfahren zu haben scheinen. Man darf sagen, daß erst unsere impressionistische Malerei den Künstlern und Kunstfreunden die Augen für diesen Meister geöffnet hat, der neben Rembrandt uns jetzt als das Haupt der holländischen Schule des 17. Jahrhunderts gilt.

Diese Beziehungen zur impressionistischen Schule sind nicht zufällig. In der Tat besteht sowohl in der technischen Behandlung von Farbe und Form, in der malerischen Anschauung und in der künstlerischen Durchführung sehr viel Verwandtschaft zwischen jenen französischen und deutschen Malern, die wir die Impressionisten nennen. Trotzdem sind es doch wohl mehr äußerliche Umstände in der Art der Behandlung der Farben als innere Gleichartigkeit, die den großen Meister von Haarlem uns so nahe gebracht haben.

Frans Hals gehört einer alten Malerschule an, die auf eine ausgezeichnete Tradition von mindestens zwei Jahrhunderten zurückblicken konnte, als sie am Ende des 16. Jahrhunderts den ungewöhnlich reich begabten jungen Mann in die Malerei einführte. Haarlem war bereits im Anfang des 15. Jahrhunderts ein Hauptsitz der holländischen Kunst und hat jedenfalls auch schon vorher, als noch die rein mittelalterliche Kunst blühte, Hervorragendes auf dem Gebiete der Malerei geleistet. Über diese alten Zeiten wissen wir allerdings wenig und sind im wesentlichen auf Vermutungen und auf die Ergebnisse methodischer Erwägungen angewiesen. Dagegen können wir mit Bestimmtheit nachweisen, daß schon vor der Mitte des 15. Jahrhunderts, als überall in Europa der neue Stil des Realismus durchdrang, Haarlem an dieser Bewegung einen großen Anteil hatte.

Von besonderer Bedeutung ist in dieser Hinsicht der Umstand, daß sogleich mit dem Aufkommen der neuen Kunst Haarlem durch Maler wie Dirk Bouts und am Ende des Quattrocento durch Geertgen von Sankt Johann das sog. Gruppenporträt pflegen ließ. Das ist eine eigenartige Spezialität der holländischen Malerschule des 16. und

17. Jahrhunderts gewesen, der kein anderes Volk etwas völlig Gleichartiges gegenüberstellen kann. Die Holländer liebten nicht nur, wie die anderen Malerschulen, das Bildnis einzelner Personen im Gemälde festzuhalten, sondern sie hatten eine Vorliebe dafür, große, an Mitgliedern reiche bürgerliche Korporationen in Gruppenporträts durch ihre Maler aufnehmen zu lassen. Das war nicht in allen Städten und Provinzen gleichmäßig ausgebildet, aber in Haarlem und dem so nahe gelegenen Amsterdam wurde diese Vorliebe jahrhundertelang mit Ausdauer und Glück gepflegt.

Im Gruppenporträt aber hat Frans Hals das Bedeutendste geleistet, so wie ja auch Rembrandts Hauptwerke die Nachtwache und die Staalmeester auf diesem Gebiete liegen. Es ist überaus interessant, zu sehen, daß einer der eigenwilligsten und selbständigsten Maler, die die Kunstgeschichte kennt — und dafür hält man ja Frans Hals allgemein mit Recht — sich auf eine so alte Tradition stützt, deren notwendige Abschluß seine Tätigkeit bildet. Er, der ein Phänomen von besonderer Originalität zu sein scheint, ist nichts als der freilich ins Geniale erhobene Typus des holländischen Malers. Es ist darum auch kein Zufall, daß er uns fast ausschließlich als Porträtist gegenübertritt, obschon seine malerische Begabung äußerst vielseitig gewesen ist. Man sollte glauben, daß ein Mann von solcher Freiheit der Technik versucht war, bald ein Stilleben, bald eine Landschaft, bald ein Tierstück zu malen; man sollte auch meinen, daß ein Künstler von solchem psychologischen Scharfblick und so kräftigem überlegenen Humor sich gedrungen fühlen mußte, entweder wie Rembrandt große Themen aus der Bibel und aus der Geschichte zu behandeln oder wie sein Schüler Adrian Brouwer seiner guten Laune in recht unbekümmerten Sittenbildereien freien Lauf zu lassen. Nichts oder fast so gut wie nichts von alledem tat Frans Hals. Er ist und bleibt sein Leben lang Porträtist der guten und sogar auch der minder guten Kreise von Haarlem, getreu jenem unbewußten Prinzip der holländischen Malerei, daß sie in erster und letzter Linie nationale Porträtkunst sein will. Ob die Holländer Landschaften malen, ob sie zierliche Gesellschaftsstücke oder robuste Bauernkneipen darstellen, ob sie mit Rembrandt zu den höchsten Höhen der Menschheit hinaufsteigen, immer sind sie Porträtisten ihres Landes und seiner Leute, außer in der späteren Zeit, die nun allerdings den Verfall eingeleitet hat. Es hat heutzutage wenig Sinn mehr, zu fragen, ob Rembrandt oder Frans Hals der größere Künstler gewesen ist; denn es kann ja keine Frage sein, daß die unerhörte Vertiefung des Geistigen in der Kunst Rembrandts Werke auch im rein künstlerischen Sinn zu dem Besten machen, was im 17. Jahrhundert überhaupt gemalt worden ist; aber trotzdem ist Frans Hals der beste Porträtist seines Vaterlandes. Wie die Holländer seiner Zeit aussahen, wie sie sich benahmen und wer sie gewesen sind, erfährt man von Frans Hals besser als von Rembrandt, und doch wird in fast allen Fällen, wenn man einzelne von Rembrandt gemalte Porträte mit Bildnissen von der Hand des Frans Hals zusammenstellt, Rembrandt sich als der Stärkere und Feinere erweisen. Das klingt paradox, ist aber wahr; denn Frans Hals kennt in seinen Bildern keine Ablenkungen. Er faßt die Erscheinung, die vor ihm steht, in lebendiger Unmittelbarkeit; wie ein jovialer Mann von zwanglosen Manieren packt er die Leute sozusagen beim Knopf und hält sie fest. Rembrandts Kunst aber gleicht auch im Porträt dem wunderschönen, unruhevollen, ewig wechselnden perlenreichen Meere. Ob wir wollen oder nicht, müssen wir von der Oberfläche hinweg in die Tiefe, und wir werden oft von seltsamen Schauern ergriffen, wenn wir uns länger der faszinierenden Gewalt der Sprache hingeben, die aus den Augen seiner Gestalten zu uns dringt. Aber das sind eben Ablenkungen von der leibhaften unmittelbaren Gegenwart. Diese jedoch hat Frans Hals in oft lachend schöner Weise gepackt und für immer festgehalten. Darum darf er trotz der Überlegenheit von

Rembrandts Stil als der beste Porträtist der Holländer gelten. Das alte Holland wird uns von keinem der anderen Maler so unbedingt faßlich und echt gezeigt wie von Frans Hals; von keinem auch in solch vornehmer Haltung.

Das ist das Merkwürdige — und schließlich doch Selbstverständliche bei Frans Hals, daß er, der Unbesorgte, der wie sein Volk so ganz Demokratische, sich den aufs Vornehme, vielleicht gar zu Üppige gerichteten Tendenzen des Barocks bereitwilligst hingab. Hierin ist nichts so lohnend wie ein Vergleich mit Rubens und van Dyck. Der erste war doch einer der besten Künstler seiner Zeit und hat durch die Größe seines persönlichen Charakters auch in rein menschlicher Hinsicht seinen Porträten eine Noblesse zu geben gewußt, die einige Jahrzehnte lang von keinem anderen damaligen Maler übertroffen, eine Zeitlang von keinem anderen erreicht wurde. Aber wenn man Porträte aus der reifen Zeit von Rubens mit solchen aus den guten oder gar besten Jahren von Frans Hals vergleicht, so wird der Antwerpener Hauptmeister sich gerade in Hinsicht der vornehmen Auffassung nicht neben seinem großen Rivalen halten können, der in einer kleinen holländischen Stadt in keineswegs ausgezeichneten Verhältnissen lebte. Die dekorativen Bildnisse von Frans Hals wie der Heythuysen in der Liechtensteingalerie in Wien übertreffen an imposanter Wucht der Erscheinung und Haltung alles, was Rubens im Porträt gemacht hat, selbst wenn wir solche Glanzstücke wie das Bildnis von Spinola in der Galerie Nostiz in Prag zum Vergleich heranziehen.

Man wird nicht vermeiden können, die Frage zu untersuchen, woher diese auffallende Tatsache kommt. Es ist kein Zweifel, daß in rein repräsentativen Dingen die Flämen wie auch die Italiener wesentlich geschickter gewesen sind als die Holländer, auch als Frans Hals.

Die Stattlichkeit des Arrangements, die selbstbewußte Zurückhaltung der Porträtisten machen einen ungemein distinguierten Eindruck. Den Holländern waren solche Kunstmittel fremd. Bei Frans Hals aber im besonderen finden wir — ohne daß er ein Draufgänger gewesen sei — fast vom frühen Anfang an eine solche unbesorgte Heiterkeit, soviel kecke Stimmung des Augenblicks, daß der reservierte Stil des Bildnisses aus der Rubensschule dagegen nur noch an Feierlichkeit gewinnen kann. Trotz dieser Umstände ist es nun eben doch eine Tatsache, daß nach heutigem Empfinden Frans Hals eine Porträtauffassung von noch größerer Noblesse hat als selbst Rubens. Das liegt weniger im Arrangement als in der Behandlung des Kolorits und in der gesamten künstlerischen Anschauung.

Der große Holländer hat eine Farbe, die schlechterdings wunderschön zu nennen ist. Außer der Velazquezkollektion im Prado gibt es keinen Ort in der Welt, der und so wahrhaft glänzend die malerische Kraft der alten Meister zeigen könnte. Das wird nun um so sinnenfälliger, als gerade in Haarlem noch eine Menge von Bildern anderer holländischer Maler zu sehen sind, auf denen die gleichen Probleme behandelt werden wie auf den berühmten Regenten- und Schützenbildern des Frans Hals: vor allem treffen wir die gleichen Farbenzusammenstellungen. Trotzdem haben diese bald vor Frans Hals, bald sogar nach ihm gemalten Bilder im künstlerischen und malerischen Sinn, selbst wenn sie noch so geschickt gemacht sind, nichts mit denen des Führers gemeinsam. Es mag einem empfindlichen Auge wohl weh tun, wenn es die an sich überaus geschickten Gruppenbilder des Verspronck oder Jan de Bray neben denen von Frans Hals hängen sieht. Dieser peinliche Unterschied kommt von der unerhörten Steigerung der Farbe bei Frans Hals. Es ist eine körperliche Lust, diese herrlichen Farbenwirkungen zu sehen. Von hier aus kommt so viel Edles und Großes in seinen Stil, daß seine Tätigkeit einen Höhepunkt in der gesamten Malerei bedeutet. Diese

Höhe aber wurde erreicht, daß bei Frans Hals das Künstlerische oder — wenn es erlaubt ist — das Artistische sehr stark ausgeprägt wurde.

Wie groß auch Rubens gewesen ist, so war sein Stil doch nicht ganz ohne gewisse Beziehungen zum Geschmack des Publikums; noch mehr ist das bei van Dyck der Fall. Dagegen bei Frans Hals atmet alles nur die persönliche Freude des Künstlers an der Aufgabe, die ihm durch Auftrag und nach seiner eigenen Wahl zu lösen gerade bestimmt ist. Dadurch wird — zumal wenn es sich, wie es bei Frans Hals fast regelmäßig der Fall ist, um Porträte handelt — die Auffassung um ein wesentliches freier sein; sie wird auf einen noch höheren Standpunkt kommen; denn jene Nebeninteressen, die bei Rubens und noch mehr bei van Dyck zu berücksichtigen waren: das Posieren, der Bedacht auf gute Wirkung in vornehmen Räumen der aristokratischen Gesellschaft fällt völlig weg. Die flämischen Porträte haben oft etwas Schminke, sie sind nicht unmittelbare Verkörperungen der darstellenden Persönlichkeit. Der gesellschaftliche Rang bedeutet dem Maler und Auftraggeber mehr als die Charakterisierung der menschlichen Individualität, der äußere Schein mehr als die Natur. Wir aber, die wir heute einen fast exklusiv strengen Standpunkt in der Beurteilung von Kunstwerken gewonnen haben, schätzen die Individualität wegen der Eigenart, ohne die sie ja nicht denkbar ist, als etwas Stolzes und an sich schon Wirksames, oft genug als etwas Bedeutendes und Starkes. Diese Eigenschaften finden sich so glücklich bei den Werken von Frans Hals ausgeprägt, in aller Naivität und darum so sehr eindrucksvoll und überzeugend. Die selbstsichere Haltung der Porträtierten ist nicht wie die Stattlichkeit des Auftretens bei den Belgiern nach dem Schema gemacht, sondern sie kommt von dem menschlichen und künstlerischen Charakter des Malers. Damit hängt es auch zusammen, daß in bezug auf Echtheitsfragen bei Frans Hals im Grund so gut wie keine Probleme zu lösen sind. Die wenigen Bilder in öffentlichen Sammlungen, z. B. in der Münchener Pinakothek, im Louvre oder im Reichsmuseum, über deren Echtheit man stritt oder streitet, sind Ausnahmen. Fast ausnahmslos ist man sich vor einem Bild sogleich im klaren, ob es von Hals herrührt oder nicht. Bei Rubens und selbst bei Rembrandt liegen die Verhältnisse lange nicht so klar; denn obschon sie beide, wie schon oben ausgeführt, als Künstler im allgemeinen Sinne des Wortes höher stehen als Frans Hals, so haben sie nicht jene erfrischende und herzbezwingende Selbstverständlichkeit.

Frans Hals ist auf belgischem Boden, vermutlich in Antwerpen, geboren, aber er hat die maßgebenden künstlerischen Eindrücke der Jugend in Holland, und zwar in Haarlem erhalten. Flämische Elemente sind in seiner Kunst nicht zu beobachten. Das Geburtsjahr ist uns leider nicht genau bekannt. Er wird wohl bald nach 1580 geboren sein und ist nur wenige Jahre jünger als Rubens, der 1577 geboren wurde. Das ist ein interessantes Zusammentreffen; denn Rubens ist für mehr als ein halbes Jahrhundert unmittelbarer Zeitgenosse von Frans Hals, und als Rubens gestorben ist, da wird dann Hals ein älterer Zeitgenosse von Rembrandt. So ragt er für uns weit in die höchste Blütezeit der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts hinein, die ja Rubens selbst nicht mehr erleben durfte: aber wenn er infolgedessen unserem heutigen Empfinden sehr nahe steht, so kann man doch nicht übersehen, daß Frans Hals eine lange Vorbereitungszeit durchlaufen mußte, ehe er unserem heutigen Stand so nahe gerückt ist.

Das seltsam großartige Phänomen der Entwicklung des großen Haarlemers ist, daß er aus dem akademischen Schulbetrieb der holländischen Malerei am Ende des 16. Jahrhunderts stammt. Der Meister, an dem wir die unerhört rücksichtslose persönliche Auffassung so sehr bewundern, ist aus dem harten Stil der gelehrten Korrektheit herausgewachsen und hat sich vollkommen von ihm befreit. Ähnliches gilt ja auch

für Rubens: aber dieser hat doch bis zu seinem Lebensende sehr starke Erinnerungen an die Art des 16. Jahrhunderts beibehalten; ebenso hat Velazquez sich aus dem fast eisern festen Betrieb der spanischen Porträtmalerei des späten 16. Jahrhunderts entwickelt; aber auch bei ihm wird man bis zum Schlusse gewisse Eigentümlichkeiten der Schule wiederfinden, die er seinerzeit bei seinem ausgezeichneten Lehrer und Schwiegervater Pacheto genossen hat. Wie groß auch der Schmelz der Farbe bei Velazquez' spätesten Bildern ist, die unerbittliche Sicherheit des zeichnerischen Striches hat er schon als junger Maler gehabt und sie bis zum Ende als bestes Gut seiner Lehrzeit beibehalten.

Bei Frans Hals dagegen ist am Schlusse seiner Tätigkeit ein völlig neues System der Malerei eingetreten, so daß schon mit Recht gesagt wurde, es scheine, daß er als alter Mann gewissermaßen mit Absicht alles vergessen habe, was er mehrere Menschenalter hindurch mit Meisterschaft geübt hatte, und daß er das alles vergessen habe, um erst der wahre Frans Hals zu werden. Wie nun diese Umbildung vor sich gegangen ist, soll in diesem Bande gezeigt werden. Es wird sich dabei wohl herausstellen, daß auch hier ein organischer Prozeß vorliegt, der mit Notwendigkeit, aus Gründen der persönlichen Veranlagung des Künstlers und der allgemeinen Kunstlage von Holland, zu den sehr merkwürdigen Erscheinungen führte, die wir an den Werken dieses Künstlers bald warm bewundern, bald mit gedämpftem Interesse bestaunen.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war auch Holland, wie das ganze nördliche künstlerisch tätige Europa und wie ein großer Teil von Italien, den akademischen Ausläufern der Renaissance verfallen. Eine sehr geschmacklose Vorliebe für Aktmalerei, eine bedenkliche und unselbständige Vorliebe für die doch nicht verstandenen antiken Ideale und eine zwar begreifliche, für die Zukunft nützliche Rücksicht auf anatomisch korrekte Formengebung beherrschte den Stil der Gemälde, die nun noch ferner für den Geschmack der Nachwelt durch trübe Farbe ungenießbar gemacht wurden. Da regte sich in den letzten Jahrzehnten im Norden und Süden wieder der Sinn für frische Farbe, für individuelle Wahrheit und für eine bis zum Burlesken gehende volkstümliche Echtheit der Schilderung. Ein hohes Verdienst hatte sich in dieser Hinsicht schon vorher die Venezianer Malerschule erworben, die besonders in Sachen des Kolorits einen äußerst wohltätigen internationalen Einfluß auf die damaligen Malerschulen, auch auf die holländische, ausgeübt hat. Die Farbe jenes Pieter Aertsen, der das berühmte Bild des Eiertanzes gemalt hat, das heute als eine der wichtigsten Arbeiten der holländischen Malerei aus der Mitte des 16. Jahrhunderts im Reichsmuseum von Amsterdam hängt, ist wesentlich vom Kolorit der Venezianer aus der Schule des Tintoretto beeinflußt worden. Die Nachwirkung blieb stark und wurde immer stärker, bis sie in den Werken eines als schlimmer Manierist verrufenen Malers, des Cornelisz van Haarlem, sehr erfreuliche Resultate hervorbrachte. Cornelisz van Haarlem steht in wenig gutem Ansehen: wer aber seine Bilder im Mauritshuis vom Haag und in dem Museum von Haarlem aufmerksam betrachtet, wird wohl überrascht sein über die Frische und Delikatesse der Farbe und über die bereits durchbrechende Freiheit in der Auffassung des Geistigen. Im Gegensatz zu der trüben braunen Tonhaltung, die die Bilder von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch in Holland zu kennzeichnen pflegt, ist auch die Klarheit der Töne, die wir schon in den Hintergründen von Pieter Aertsens Bildern finden, häufig schon maßgebend für die Gesamtwirkung der Gemälde. So viel Gespreiztes und Affektiertes in der Erzählung und in den Bewegungen bei Cornelisz van Haarlem liegt, so hat er sich doch als ein sehr tüchtiger, oftmals sogar geschmackvoller Künstler in Einzelheiten bewährt. Er ist der Vorläufer von Frans Hals gewesen, der den größten Einfluß auf den

Einzigen gewann, der sich unter den Holländern im 17. Jahrhundert mit Rembrandt messen kann, und bedeutet für uns im kunstgeschichtlichen Zusammenhang in der Entwicklung von Frans Hals ähnliches wie Pieter Lastman in der von Rembrandt.

In der Galerie von Haarlem befindet sich ein großes Gruppenporträt, das Cornelisz im Jahre 1583 als Einundzwanzigjähriger gemalt hat: ein Schützenfestmahl. Hier sind schon Porträte, die für die Jugendzeit von Frans Hals nicht zu schlecht wären, und noch auffallender ist in dieser Hinsicht der bethlehemitische Kindermord, den er 1591 gemalt hat und der sich im Mauritshuis vom Haag befindet. Diese große Komposition ist als Ganzes ein sehr unglückliches Gewimmel von meistens nackten Figuren, die recht fatal an die Antike und an den Gipssaal erinnern. Viel Lärm und aufgeregte Bewegungen, aber ein unglaubhaftes Pathos und trotz aller Korrektheit der Zeichnung ist so gut wie alles, was man auf dem umfangreichen Stück zu sehen bekommt, die bare Unnatur. Und doch enthält das in alter Zeit, wie es scheint, sehr hoch geschätzte Stück Köpfe von hoher lebendiger Wirkung der Wahrheit und Echtheit. Man begreift wohl, daß noch zu Lebzeiten des erst 1636 gestorbenen Cornelisz van Haarlem der prachtvoll persönliche Porträtstil des Frans Hals sich bilden konnte. Man sieht auch hier, daß die in ihrem Resultat in der Regel wenig glückliche akademische Malerei des 16. Jahrhunderts ein großes Verdienst beanspruchen darf; die großen und tiefen Aufgaben, die das Barock der Malerei stellte, wären nicht gelöst worden, wenn nicht die erst in neuerer Zeit wieder zu einiger, wenn auch nicht großer Ehre gelangte Kunst des späten 16. Jahrhunderts den Weg gewiesen hätte.

Von hier aus beantwortet sich auch die Frage, bei wem Frans Hals als Schüler gewesen sei. Nach alter Nachricht war das Karel von Mander, der trockene Haarlemer Maler und höchst verdienstvolle Geschichtschreiber der holländischen Kunst. Von dessen Stil ist aber, wie noch Hofstede de Groot in dem Vorwort zu seinem ausführlichen Katalog der Werke des Frans Hals hervorhebt, selbst in den frühesten noch erhaltenen Werken des großen Porträtisten nichts zu finden. De Groot hat darum die Hypothese aufgestellt, daß die jüngeren Maler von Haarlem, zu denen Frans Hals gehörte, sich zu einer fortschrittlichen, mit dem alten Stil brechenden Gruppe zusammengetan und so die neue Kunst — wie wir heute sagen würden — auf eigene Faust geschaffen hätten. Diese Annahme streitet gegen alle entwicklungsgeschichtlichen Gesetze und gegen die Tatsache, daß Cornelisz van Haarlem die eben besprochenen Beziehungen zur Kunst des Frans Hals besitzt.

Freilich wird uns eine genauere Kenntnis von des Künstlers Bildungsgang nicht eher werden, als bis wir Jugendwerke seiner Hand auffinden; denn wir haben auch bei ihm, wie bei so vielen anderen Künstlern, den unerquicklichen Fall, daß uns die Versuche seiner Frühzeit nicht erhalten oder wenigstens nicht bekannt sind. Das Früheste, was wir von ihm kennen, ist das Bildnis eines Geistlichen Namens Johannes Bogartus aus dem Jahre 1614, und davon haben wir nicht das Original, sondern nur einen Kupferstich. Auf sicheren Boden kommen wir erst mit dem großen Schützenstück von 1616. Da war aber Frans Hals schon 36, vielleicht sogar 40 Jahre alt. Und dieses frühe Schützenstück ist ein Meisterwerk von erstem Rang, das nur denkbar ist, wenn Hals eine große Anzahl von Bildern vorher gemalt hatte. Wir stehen hier vor der gleichen Schwierigkeit wie bei Jan van Eyck, Tizian oder Correggio, die von ihren ersten uns bekannten Meisterwerken sich schon als Maler ausgezeichnet haben müssen. deren Jugendzeit wir aber nur durch meistens sehr gewagte Hypothesen uns zu erklären oder aufzuhellen versuchen. Bei Frans Hals allerdings haben wir nicht einmal die Möglichkeit, eine Hypothese aufzustellen. Er steht — gewissermaßen symbolisch für seine so sehr die brüske, frappierende Wirkung liebende Art — mit einem Schlage fertig vor uns,

Wie reich sich uns auch heute das Lebenswerk von Frans Hals darstellt, so kommen als ausschlaggebend doch jene acht großen Gruppenbilder in Betracht, die sich heute noch in Haarlem befinden. Sein künstlerisches Wesen wird in ihnen so restlos erschöpft, daß seine vielen anderen, meistens einzelfigurigen Gemälde nur eine freilich sehr erwünschte Ergänzung zu ihnen bilden.

Das erste der großen Haarlemer Gruppenbilder stellt die Georgsschützen bei einem Festmahl dar (S. 8). Der frühen Jahreszahl entsprechend, trägt es von all diesen Bildern den altertümlichsten Charakter und wird infolgedessen, wie es scheint, vom heutigen Publikum auch nicht so sehr geschätzt wie die lachend schönen Bilder aus des Künstlers mittlerer Zeit, die nun in der Tat auch etwas Bestechendes an sich haben. Trotzdem ist dieses frühe Werk ein besonders wichtiges Stück innerhalb der imposanten Serie, und zwar nicht allein deswegen, weil es für uns den Anfang der Tätigkeit des Meisters bedeutet, sondern weil es ein ungewöhnlich reifes und gut gelungenes Meisterwerk ist. Die Georgsschützen von 1616 knüpfen sehr erkennbar an die Traditionen der Malerei des 16. Jahrhunderts an, so wie sie auch in der menschlichen Auffassung uns noch deutlich an die schweren Zeiten des 16. Jahrhunderts erinnern. Überall spürt man schon, daß der Künstler am Werke war, dessen kostbar gute Laune im Barock nur noch einer erreicht hat, sein Landsmann Jan Steen: aber die gute Laune äußert sich noch nicht so frei wie in späterer Zeit. Das Bild ist noch zu solid gemalt, um die Leichtigkeit zu zeigen, mit der Frans Hals schon kurze Zeit danach seine Bilder schuf.

Diese Solidität ist ein Vorzug, ohne den der Künstler schwerlich zu seinem im besten Sinne des Wortes meisterhaften Vortrag gekommen wäre. Auch hierin ist er — wohl nicht zufällig — ein Gegenstück zu Rubens, dessen Frühwerke so außerordentlich zart durchgeführt sind, und der später ebenfalls immer breiter, lichter und freier im Stil wurde. Wie groß nun auch der Vorzug dieser gründlichen Durchführung ist, so hat durch sie die Tafel etwas Schweres, wie sich das eben für ein niederländisches Bild jener frühen Zeit gehört. Wir begegnen hier derselben Tatsache, die wir auch bei den Jugendarbeiten von Velazquez beobachten können: das beginnende 17. Jahrhundert hat noch keine völlig klaren Vorstellungen über die Aufgaben und Möglichkeiten der Modellierung im Gemälde. Vom 16. Jahrhundert her steckte den Künstlern das Streben nach möglichst plastischer Wirkung im Blut, und diese plastische Wirkung suchten sie durch Annäherung an die antiken Statuen zu erreichen. Wenn sie Aktmalereien und mythologische Sujets gaben, so machte sich dieses Streben auf eine sehr unmalerische Weise geltend; im Porträt war es auch vorhanden, stört aber nicht so sehr, weil die mit dem Bildnis verbundene Betonung der individuellen Erscheinung doch die von der antiken Statue genommene Typik etwas milderte und korrigierte. Daher kommt es, daß selbst eine so bewegliche Kunst wie die von Frans Hals in den Jugendwerken noch nicht die volle Unbefangenheit in der Wiedergabe der Form, vor allen Dingen der Haltung und Bewegung hat, auf die es doch schon von allem Anfang ausgegangen ist. Man spürt diese Altertümlichkeit an dem Gruppenbild von 1616 sehr deutlich: aber wir können nun doch nicht umhin, zu konstatieren, daß der Weg, den der damals schon recht erfahrene Künstler einschlug, zwar nicht der richtige war, und daß er ihn auch bald genug aufgegeben hat, daß er aber trotzdem das erst am Ende seines Lebens erreichte Ziel schon sicher ins Auge gefaßt hatte, und daß die nächsten Gruppenbilder — aus dem Jahre 1627 — trotzdem sie sehr fortschrittlich sind, sich von dem Ziel einigermaßen entfernen, was wir bei ihnen denn auch zu besprechen haben.

Es ist von großem Belang, zu sehen, daß Frans Hals nicht wagt, die Versammlung dieser tüchtigen Männer ohne eine gewisse Motivierung über den Zweck ihrer

Zusammenkunft zu malen. Er zeigt sie an einer reichbesetzten Tafel, so daß mit einer namhaften Ausführlichkeit, die uns aber doch wohl gleichgültig läßt, gezeigt wird, warum sie so zahlreich beisammen sind. Man möchte vielleicht einwenden, daß Frans Hals als Maler mit Freude die Gelegenheit wahrgenommen hat, die Kunstfertigkeit seines Pinsels an dem leckeren Stilleben zu versuchen, mit dem die Tafel gedeckt ist. In der Tat dürfen wir nicht daran zweifeln, daß er, der schöne Stoffe und glänzende damaszierte Waffen so gern gemalt hat, sich daran ergötzte, das reich gemusterte Damasttuch des Tisches oder die blanken Gläser und die Schüsseln voll schmackhafter Gerichte zu malen: aber bei all dem hat er doch höchst wahrscheinlich zunächst daran gedacht, daß er mit dem Apparat des gedeckten Tisches die sozusagen pragmatische Motivierung für die Zusammenkunft der fröhlichen Männer geben müsse, so wie das eben schon seit der Mitte des 16. Jahrhunderts selbst bei Familienporträten üblich gewesen ist. Zeuge dafür ist jene interessante Gruppe von Jan Scorel in der Kasseler Galerie, die nach der Weise der mittleren nordischen Renaissance uns einen Vater inmitten der geliebten und rüstigen Familie am wohlbesetzten Tische zeigt, obschon niemand von den einladenden Gerichten Gebrauch macht. In seinen späteren Gruppenbildern, wo Frans Hals immer mehr und mit stets größerem Glück das rein Malerische betont, wendet er immer weniger dieses ihm und seinen Landsleuten wohl etwas gleichgültig gewordene Mittel an. Die selbstsichere Anwesenheit der Personen genügt zur Motivierung.

Frans Hals hat freilich bei Künstlern gelernt, die der späten, vielleicht der spätesten Renaissance angehören, und wir werden bald genug davon zu handeln haben, daß man das sehr lang in seinen Bildern spürt. Aber im wesentlichen ist er jahrzehntelang ein Vertreter des frühen Barocks. Daher in den Georgsschützen von 1616 eine gewisse handfeste, aber nicht derbe Bravour des Künstlers und eine dementsprechend ungenierte Auffassung der Persönlichkeiten. Sie schauen mit einem dem ruhmredigen, breitspurigen Wesen der sehr kampflustigen Zeit angepaßten wohlgelaunten Aplomb auf den Beschauer, der unmittelbar die Beziehung, wenn der Ausdruck erlaubt ist, zwischen Schauspielern und Publikum, d. h. zwischen den Dargestellten und den Beschauern, eröffnet. Gegenüber dem reservierten Wesen der Renaissance, die im Porträtieren unnahbaren Stolz oder auch die feine, vielleicht etwas ironische Ruhe des Weltmannes zu geben liebte, hat das Barock seine Freude am kecken Herausstellen der Individualität.

Aus demselben Jahr 1616 stammen noch der Heringsverkäufer in der Sammlung Northbrook (S. 11) und Das lustige Kleeblatt, dessen Original nach Amerika gekommen ist, von dem sich aber eine alte, recht lehrreiche Kopie im Kaiser-Friedrich-Museum befindet (S. 297). Man könnte versucht sein, derartige Werke als Genrebilder zu bezeichnen, aber auch in ihnen wirkt das Porträtmäßige so stark, daß sie eben doch als reine Bildnisse zu nehmen sind. Der Sinn des Künstlers war viel zu sehr auf das Positive gestellt, als daß er irgend etwas anderes als die reine Individualität hätte geben mögen. Aber gerade weil das der Fall ist, verlohnt es sich, an solchen Werken darauf zu achten, daß die berühmte gute Laune ihres Urhebers sich glänzend in ihnen ausspricht. Nicht ohne Grund hat man darum auch schon die Vermutung ausgesprochen, daß das lustige Kleeblatt irgendeinen Zusammenhang mit der Bühne habe und vielleicht Schauspielerporträts gibt. Es wäre dann ein Stück fröhlicher Künstlerschaft, was uns Frans Hals hier aufbewahrt hätte.

Es muß viele derartige Bilder gegeben haben. Bis an den Schluß seines Lebens liebte der Künstler, sich aus dem Gebiet des strengen Porträts auf das der Studie zu begeben, wo er, zu seiner eigenen Freude malend, durch keine Regeln und Konven-

tionen gebunden war. Wir danken diesem Sinn seine vielen Musikantenwerke, die Porträte von Fischerknaben und Fischermädchen, die robusten Darstellungen von Weibern aus dem Matrosenviertel von Haarlem, wie die berühmte Hille Bobbe (Malle Babbe), deren großes Bildnis sich im Kaiser-Friedrich-Museum befindet (S. 142), während die Galerie von Lille eine noch frühere Originalskizze dazu besitzt (S. 144). Von diesen wird späterhin noch zu reden sein.

Unter den Werken der nächsten Zeit kommt vor allem der berühmte Lachende Kavalier in der Wallace-Collection in London in Betracht, das seit Jahren ein Liebling der Freunde moderner Kunst ist (S. 38). Man wird nicht zu viel sagen, wenn man behauptet, daß dieses wundervoll klare Bild innerhalb der holländischen Malerei die Reihe jener Prachtbilder eröffnet, die das Barock charakterisieren. Es ist schwer zu sagen, was hier größer ist, die unerhörte Freiheit der individuellen Behandlung oder die über das Alltägliche weit hinausgehende Schönheit der Gesamtwirkung, besonders der Farbe. Was wir oben über die Gegensätze im Stil von Frans Hals gesagt haben, daß er höchste Bestimmtheit, die demokratisch und irdisch heiter ist, mit außerordentlichem Prunk des Effektes verbindet, das offenbart sich zum erstenmal in diesem Bildnis. Aber wir können auch hier nicht an der Jahreszahl vorübergehen, ohne die Konsequenzen aus ihr zu ziehen. Noch war das erste Viertel des 17. Jahrhunderts nicht völlig abgeschlossen, als Frans Hals diesen so martialisch unbesorgten Kavalier malte. Zu dieser Zeit hatte Rubens noch immer nicht die souveräne Herrschaft über sein Metier erlangt, die er erst ein halbes Jahrzehnt später erreichen wird, und Rembrandt war noch nicht weit über seine ersten Versuche hinausgediehen. So ist nun in der Tat trotz der unwiderstehlichen Frische der psychologischen und auch der künstlerischen Auffassung an den Formen im großen noch viel von der unbeweglichen Korrektheit jener Kunst des 16. Jahrhunderts zu spüren, aus der Hals hervorgegangen ist. So ausgerechnet die keck hingesetzten Details für die in der Tat lebensprühende Charakteristik wirken, darf man sich doch nicht darüber täuschen, daß die Grundlage der Form noch in der regelmäßigen Art der korrekten akademischen Kunst der Spätrenaissance gehalten ist. Es ist ja dieses nur ein Verdienst an der Entwicklung des Künstlers, daß er, nicht seinem beweglichen Temperamente folgend, sprungweise den Zielen nachgegangen ist, die ihm vor Augen standen und die er ja auch erreicht hat, sondern daß er von der alten Technik so viel beibehielt, als jeweilig immer beizubehalten war. Dadurch kam er im Laufe der ununterbrochenen jahrzehntelangen Weiterbildung endlich doch zur völligen Befreiung von dem, was ihm als einem um 1580 geborenen Künstler aus, fast möchte ich sagen noch aus primitiver Zeit der holländischen Kunst anhing. Das Barock neigte zur Virtuosität und zur manieristischen Zeichnung. Die Gefahr, daß auch Frans Hals in diese Fehler verfalle, lag wirklich nahe genug.

Ein Jahr nach dem Lachenden Kavalier malte Frans Hals den Jacob Olycan und seine Frau Aletta Hanemans, deren Bildnisse sich im Mauritshuis im Haag befinden (S. 42 u. 43). Auch hier kann man noch mancherlei Altertümliches, vor allem eine leichte Befangenheit beobachten, die freilich nichts besagen will gegen die außerordentlich geschmackvolle Behandlung des Gewandes und die liebenswürdige Behandlung des Psychologischen, das besonders im Frauenporträt sehr glücklich ist. Immerhin ist die Haltung etwas steif, was gewiß nicht von der Tracht allein kommt. Die Altertümlichkeit spricht sich auch in der ungemein ausführlichen Durchführung des Beiwerks aus, hauptsächlich in der Umständlichkeit, mit der Hals das Dessin der Spitzen verfolgte; aber auch da ist zu beobachten, daß sein ausgezeichneter Sinn für elegante koloristische Wirkung sich aufs glänzendste bewährt. Die Umständlichkeit ist Ausführlichkeit, aber sie wird bei Frans Hals nicht zur Kleinlichkeit. Bemerkenswert ist für diese seine delikate

Behandlung des Nebenwerks die Art, wie er die Wappen auf den Hintergrund setzt. Sie sind ja mit heraldischer Treue gemalt, aber zugleich als farbige Belebung des Hintergrundes gedacht und wirken in überaus dezenter, aber nicht zu übersehender Weise im Bildganzen als ein nicht verächtlicher Faktor mit. Ungefähr in der gleichen Zeit mag ein ähnlich behandeltes Bildnispaar, auch einen Herrn und seine Gattin darstellend, entstanden sein, das sich in der Kasseler Galerie befindet.

Ebenfalls um 1625*) wird eines der berühmtesten Bilder gemalt sein, das lange Zeit die Ehre genoß, für das Bildnis des Künstlers selbst und seiner zweiten Frau gehalten zu werden (S. 20). Es befindet sich im Reichsmuseum von Amsterdam, wohin es vor Jahrzehnten aus der Sammlung Six kam. Dargestellt ist ein Ehepaar: die zwei Leute sitzen nach einem im Barock beliebten Schema, das schon in allerdings sehr abgekürzter Form uns in der Geißblattlaube von Rubens begegnet, im Freien, vermutlich in einem zu ihrem Gut oder Schloß gehörigen Park.

Dieses landschaftliche Motiv hat Hals so wenig wie Rubens ausgenutzt, und bei dem heutigen Zustand des Bildes kommt der Hintergrund nicht sehr glücklich zur Geltung. Um so mehr Aufmerksamkeit hat der Künstler den Porträten geschenkt, obschon auch sie in verhältnismäßig leichter Technik gehalten sind. Die kräftige, ungenierte, wohl etwas derbe Sorglosigkeit des Mannes mit dem breiten, kerngesunden Lachen steht in einem höchst erfreulichen Gegensatze zu der schelmischen Schalkhaftigkeit der leise und verstohlen, aber sehr zufrieden lächelnden Frau. Das heißt man einen Ausdruck im Flug erfassen! Es gehört eine völlig reife Sicherheit dazu, um diese feinen Schwingungen des Ausdrucks festzuhalten, und nirgendwo ist das so schwer wie bei lachenden Personen. Die Kunstgeschichte kennt wenig Darstellungen des Lachens, bei denen die fröhliche Miene für den Beschauer nicht ziemlich schnell zur Grimasse wird. Frans Hals aber verstand es vielleicht von allen Malern, die wir kennen, am besten, die Wirkung dauernd heiter zu erhalten. Das mag wohl auch durch sein persönliches Naturell zu erklären sein, und so ist es kein Wunder, daß man, wie oben gesagt, bis vor kurzem in dem großen Amsterdamer Doppelporträt ihn selbst und seine Frau hat erkennen wollen. Heute wird diese Meinung nicht mehr aufrecht gehalten, und besonders Moes hat in seinem Werke über den Künstler entscheidende Gründe gegen sie beigebracht. Aber wenn auch die prachtvolle Tafel uns nicht ein Bild seiner körperlichen Erscheinung gibt, so ist sie wohl unter allen seinen Werken dasjenige, wo wir sein fröhliches Temperament, überhaupt seinen menschlichen Charakter am besten kennen lernen. So mögen wir es immerhin, allerdings in übertragenem Sinn, auch weiterfort als sein Selbstporträt gelten lassen.

Von besonderer Bedeutung für unsere Kenntnis des Meisters ist das Jahr 1627, wo Frans Hals dieselben Georgsschützen noch einmal in einer Gruppe porträtierte, denen sein erstes großes Stück vom Jahre 1616 gegolten hatte, und wo er dann auch noch eine zweite Kompagnie festhielt, die der Adriansschützen. Er ist um 11 Jahre älter, wird ungefähr 45 Jahre alt sein und hat in der Zwischenzeit auch als Mensch des Lebens Wechselfälle kennen gelernt, wie das bei einem „unbesorgten Gemüt“ ja auch nicht anders der Fall sein kann. In der Tat ist eine große Umwandlung zu konstatieren. Die zwei Tafeln zeigen innerhalb des Gruppenporträts den Künstler zum erstenmal als den frischen Kolorateur, als den ihn uns der Lachende Kavalier kennen gelehrt hat. Und nicht nur in der Farbe ist der Stil so frisch geworden, auch sonst ist alles freier, beweglicher und künstlerischer als bei der Tafel von 1616. Man

*) Hier, wie im folgenden, weicht der Herausgeber verschiedentlich von der Datierung Volls ab, doch fühlte er sich auch dann nicht berufen, Änderungen im Text vorzunehmen, wenn er annahm, daß Voll nach dem gegenwärtigen Stand der Forschung selbst seine Ansicht verbessert haben würde. W.R.V.

wird nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß mit diesen zwei Bildern auch für die Heutigen Frans Hals den Erfolg des früheren Werkes weit übertrifft. Das was für jene Tage am Bild von 1616 altmeisterlich war, ist weggefallen. Frans Hals ist von nun ab — im Sinne des 17. Jahrhunderts — ein moderner Meister.

Negativ gesprochen ist das Wichtigste an den Gruppen von 1627 eben dieser Umstand, daß der Künstler mit einem gewissen Aplomb die Altertümlichkeiten des früheren Stils aufgibt. Ich rechne zu diesen vor allen Dingen die fast nach Gotik aussehende Deutlichkeit der Zeichnung und Plastik, die, ich will nicht sagen ängstliche, aber jedenfalls sehr gewissenhafte Treue in der jedem verständlichen Deutlichkeit der Naturnachbildung. Wer die Tafel von 1616 zum erstenmal sieht, wird ein beruhigendes Gefühl sehr angenehm empfinden, daß ihm alles und jedes, Personen und Beiwerk, in vollkommener Gleichmäßigkeit vor Augen treten. Nicht als ob dadurch die Ansprüche, die man an ein Porträt stellen muß, irgendwie beeinträchtigt würden, aber bei den späteren Bildern tritt das Beiwerk ziemlich zurück. Das malerische Ensemble, in dem die Personen sich zusammenfinden, ist dem Künstler jetzt die Hauptsache geworden, und zwar eben vom Standpunkt des Koloristen aus.

Noch 1616 war das Motiv des Festessens recht kräftig unterstrichen. Das ist bei den Bildern von 1627 nicht mehr der Fall. Auch hier sitzen die kräftigen Männer beim herzerfreuenden Mahl, aber dieses spielt keine große Rolle mehr, und es sind überhaupt nur einige, die sich zu einem Schmaus zusammengefunden haben. Sie werden wohl gerade abgeholt von ihren Freunden, die in der Eile auch ein Glas trinken. Der Tisch ist ja viel zu klein für die vielen Leute, die nach alter Sitte gewiß einen gesegneten Appetit entwickelten und wesentlich mehr Schüsseln, Teller, Krüge und Gläser brauchten, als der Künstler diesmal zur Verfügung gestellt hat. Aus der gemütlichen Beschaulichkeit der Frühwerker kommen sie hier zu einer sehr angeregten Stimmung. Man wird ja in Anbetracht des anspruchslosen Motivs nicht von Handlung sprechen können, aber doch so viel sagen dürfen, daß etwas vorgeht und daß eine Handlung sich vorbereitet. So wie das Bild als Ganzes so viel frischer gegenüber der älteren Gruppe ist, wirkt es auch in Schilderung des Vorgangs freier und unbefangener. Der Künstler beginnt seinen eigenen Interessen zu dienen, indem er — vielleicht auch der Auftraggeber — erkennt, daß damit auch den Interessen der Porträtierten besser gedient wird als in jener altertümlich schwerfälligen und breitspurigen Weise.

Es mag ein Zufall sein und ist doch aller Beachtung wert, daß im vollen Sinn des Wortes in den späteren Stücken die größere Jugendlichkeit herrscht. Wie rüstig auch die Herren um 1616 sein mochten, so sind sie doch im Vergleich zu den meisten von 1627 recht gesetzten Alters. Obschon noch einige von ihnen auf dem neuen Bild zu sehen sind, ist doch in der Hauptsache eine neue Generation nachgerückt: an Stelle der Männer, die noch sehr lebhafte Erinnerungen an die Greuel des Spanischen Krieges hatten, ist ein neues Geschlecht getreten, dem das Leben leichter geworden ist, und das sich seiner natürlichen Heiterkeit in der Freude am Aufblühen des Landes unbesorgt hingeben darf. Die Kunst und auch die Kunstgeschichte haben ja mit solchen Erwägungen nichts zu tun, zumal im gegebenen Fall es nicht feststeht, ob irgendein Zusammenhang zwischen den erwähnten Tatsachen besteht, und doch ist es ein Moment von großem Belang, daß wir von jetzt ab dem Stil des Künstlers eine Jugendlichkeit zugestehen dürfen, die kein anderer Meister jener Zeit besessen hat.

Mit dem oben besprochenen Umstande, daß Frans Hals das Beiwerk weniger betont und das Milieu stärker herausarbeitet, hängt zusammen, daß die Bilder von 1627 den Raum viel mehr in seiner Bedeutung sowohl für die Gruppe wie für das Gemälde

erkennen lassen. Wenn er früher eine nur allzu große Plastik der Modellierung gegeben hat, so ist das nun nicht mehr der Fall. An Stelle der statuarischen Festigkeit tritt die malerische Lockerheit und mit ihr nun auch jene Räumlichkeit im ganzen und einzelnen, auf die die Holländer im Barock ausgegangen sind. Die Gruppe von 1616 ist trotz der Plastik nicht nach der Tiefe geordnet, sondern geht, wie das bei der alten Anordnung der Fall war, von rechts nach links. Eine Komposition im Sinne der reifen Zeit kann man das System der Vereinigung dieser Figuren zu einem Bilde noch nicht nennen. Aber nun, wo der Raum seine zusammenfassende Kraft entfalten darf, kommt als eine weitere und sehr ersprießliche Neuerung eine geschlossene malerische Komposition, eine Gliederung in einem sehr hohen Sinn.

Solche Vorzüge bringen nun auch — und wieder im inneren Zusammenhang mit dem jugendlich frischen Gesamtcharakter — noch einen weiteren Fortschritt: den zur ungezwungenen Beweglichkeit und Lebendigkeit. Nicht mehr schwer und massig wie die meisten der zum Teil sehr umfangreichen Herren auf dem ersten Bild, sitzen die Schützen am Tisch, sondern nicht wenige stehen in lebhaftem Gespräch, wohl auch zum Aufbruch drängend und noch ein Glas trinkend um den Tisch, wo die übrigen in sehr angeregter Unterhaltung sitzen. Diese ganze Lebendigkeit ist beiden Bildern von 1627 eigen, während sie in der Anordnung verschieden sind. Die Adriansschützen, die vielleicht etwas später gemalt sind als die Georgsschützen, sind im Raumproblem fortschrittlicher, dafür sind die Georgsschützen wesentlich stärker im Ausdruck.

Der allgemeine Eindruck, daß der Künstler innerhalb der elf Jahre, die seit dem Jahre 1616 vergangen sind, viel gelernt hat, ist richtig; er verfügt nun über eine bis dahin in Holland unerhörte Meisterschaft, die manchmal sogar nach Virtuosität aussieht, aber er ist sich trotzdem seiner selbst, wie mir scheint, doch nicht so sicher wie in dem grundgediegenen frühen Bild. Ohne daß ich wagen möchte, an einem Maler vom Range des Frans Hals tadelnde Kritik zu üben, glaube ich doch, daß in den nach so vieler Hinsicht eminent fortschrittlichen Werken eine gewisse Unruhe stecke. Der Künstler bietet etwas Neues, weil er in der Tat nach neuen Zielen strebt, aber so hoch wir die Regsamkeit des so konsequent vorwärts gehenden Künstlers schätzen, so haben wir ihm gegenüber heute einen ungerecht bevorzugten Standpunkt: wir kennen ein ganzes Werk und wissen, was er im Laufe der Jahrzehnte später an weiteren Neuerungen gebracht hat, wir sind in der allzu günstigen Lage des Propheten post effectum und erkennen infolgedessen, daß wie so oft die Vorzüge dieser Bilder von 1627 durch namhafte Opfer, und zwar in bezug auf die außerordentliche Zuverlässigkeit der Schilderung und auch auf den malerischen Geschmack erkauft worden sind. Die beruhigende Überzeugungskraft der früheren Malweise wird jetzt aufgegeben; dafür kommt eine blendende Leichtigkeit des Handwerks; aber man kann auch einen Gegensatz bemerken zwischen der alten Ausführlichkeit und dem neuen Streben nach abkürzender und zusammenfassender Behandlung, einen Gegensatz, der noch nicht völlig ausgeglichen ist.

Einige Jahre nachdem Frans Hals diese zwei großen Gruppenporträts geschaffen hatte, entstand ein lebensgroßes Bildnis, das einen Herrn Willem Heythuysen darstellt und sich jetzt in Wien in der Galerie Liechtenstein als einer ihrer kostbarsten Schätze befindet (S. 153). Es ist vielleicht das Porträt, das am meisten dazu auffordert, nicht nur Frans Hals, sondern die ganze holländische Schule mit der flämischen zu vergleichen. Es zeigt im üblichen Barockarrangement einen Kavalier, der im reichen, dunklen Kostüm des Dreißigjährigen Krieges, breitspurig auf seinen Degen gestützt, vor uns steht. Hinter ihm rauscht ein prachtvoller Vorhang nieder, auf dem Boden liegen Blumen verstreut. Wenn wir weiter nichts wüßten, würden wir wohl annehmen dürfen, daß das berühmte

Bild einen sehr vornehmen Herrn darstellt. In der Tat aber war Heythuysen ein zwar reicher, aber bürgerlicher holländischer Geschäftsmann, der sich durch wohltätige Stiftungen große Verdienste um Haarlem erworben hat. Er mag es geliebt haben, den Kavalier zu spielen, aber gewiß war er kein Bourgeois gentilhomme. Diesen tüchtigen Vertreter eines gesunden, kräftigen, demokratisch denkenden Volkes hat nun Frans Hals so dargestellt, daß er ein ebenbürtiger Rivale jener vornehmen, standesbewußten, adelsstolzen Herren ist, die wir auf den Bildern Rubens und van Dyck sehen. Es ist ungemein lehrreich, zu beobachten, wie die lebensfrohe Solidität der holländischen Auffassung dem mehr das Gesellschaftliche betonenden Stil der Belgier die Wage hält. Wenn Frans Hals durch den Charakter der Personen wirkt, so sahen die flämischen Maler mehr auf die Haltung und Bewegung, fast möchte ich sagen auf die Pose. Die energische Tatsächlichkeit des holländischen Stils steht dem allerdings überaus glücklichen Effekt gegenüber, den die flämische Malerei liebt. Aber wie blendend auch die Kunst des Arrangements bei den Flämen ist, so hat sie doch große Mühe, sich gegenüber der selbstischen Kraft der Holländer zu behaupten. Zeuge dafür ist eben das Wiener Bildnis des Willem Heythuysen.

Wir wissen zu wenig über die Aufnahme, die Frans Hals für seine Bilder bei dem Haarlemer Publikum gefunden hat, um sichere Schlüsse auf seinen Erfolg ziehen zu können. Es scheint aber, daß die Bilder von 1627 ihm die reichlich verdiente Anerkennung brachten, denn schon im Jahre 1633 malt er noch einmal die Schützen des heiligen Hadrian (S. 107). Dieses Bild ist unter allen, die er gemalt hat, das berühmteste und schönste; es ist überhaupt unter allen Bildern, die je gemalt wurden, eines der schönsten, und jedenfalls bedeutet die Tafel von 1633 die Höhe der ersten Blütezeit des Meisters. Wer es nicht gesehen hat, darf alle Museen und Sammlungen der Welt kennen und weiß doch nicht, welchen Glanz, welche Pracht, welche Heiterkeit und welchen Reichtum die holländische Malerei im Gemälde entfalten konnte. Die Hadrianszschützen von 1633 sind trotz allem, was sogar Rembrandt geschaffen hat, das Paradestück des alten Holland. Selbst Frans Hals hat weder früher noch später etwas ähnlich Brillantes gemalt; das einzige Werk, wo er vielleicht dieses berühmte Hauptwerk erreicht hätte, ist nicht von ihm selbst beendet worden, sondern durch Pieter Codde: es ist die sogenannte lange Kompagnie im Reichsmuseum zu Amsterdam (S. 119).

Frans Hals dankt die Feinheit und gewinnende Wirkung seiner Kunst der schwierigen, seltenen und darum doppelt verdienstvollen Verbindung von peinlichster Korrektheit des Handwerks und sehr unbekümmertem Eingehen auf die Beobachtungen, Launen, Wünsche und Bedürfnisse des Augenblicks. Unverbrüchliches Festhalten an der Regel und geniales, rasches Zugreifen nach den Genüssen der Stunde hat er wie kein anderer zu verbinden gewußt. Bei ihm kommt so recht jene Eigenschaft des Charakters zur künstlerischen Gestaltung, auf der ein guter Teil aller menschlichen Kultur beruht und ohne die das Geschlecht der Menschen kaum so weit gekommen wäre, wie es kam. Wir hängen am Altgewohnten und sehnen uns nach Abwechslung. Die Beharrlichkeit tut uns wohl, aber der Wechsel erfreut uns. In der Mischung dieser widerspruchsvollen Züge liegt das Geheimnis der Kunst des großen Haarlemers. Ihr dankt er auch die im vollen Sinne des Wortes glänzende Wirkung der Gruppe von 1633.

Wir haben schon gesehen, daß der geistreiche Künstler immer wieder eine neue Komposition bei seinen großen Schützenstücken versuchte. Diesmal verläßt er das alte bewährte Schema auch noch nicht ganz, aber er führt uns in das Freie. Unter Bäumen an einer langen Tafel, aber ohne zu schmausen und zu zechen, haben sich die reich gekleideten Herren versammelt. Seltsam, wie sie nun so farbig reich er-

scheinen, obschon sie dieselben Schärpen mit denselben lustigen Landesfarben tragen, aber so wie wir oben sagen mußten, daß die übrigen Haarlemer Porträtisten die gleichen Kostüme und Farben zu behandeln hatten und daß das Kolorit ihrer Bilder nicht an Frans Hals erinnert, so übertrifft der Künstler jetzt sich selbst und läßt durch die Tafel von 1633 alle früheren überstrahlen. Und doch dauert es nur mehr wenige Jahre, bis er beginnt, all diese triumphierende Malerlust aufzugeben, um einfach und sehr schlicht zu werden. Ob er sich gesagt hat, daß er mit all dem rauschenden Jubilieren dieser seiner glänzenden mittleren vielleicht zu weit gegangen ist?

Unter all den Gruppenporträts, deren das Reichsmuseum eine nur allzu große Anzahl besitzt, sind es nur drei, die eine allgemein gültige Bedeutung für die Kunst haben. Zwei sind von Rembrandt, das dritte aber ist zum größten Teil von Frans Hals gemalt. Es ist die sogenannte Lange Kompagnie, die der Künstler im Jahre 1637 zu malen begann. Leider hat er das prachtvolle Werk unvollendet liegen lassen, so daß es von einem zwar geschickten, aber doch unverhältnismäßig schwächeren Künstler, von Pieter Codde, zu Ende geführt werden mußte.

Wir wissen nicht, aus welchem Grunde Hals die Arbeit an dem Bilde niederlegte, das eines seiner glänzendsten Meisterwerke zu werden schien und das ihm also besondere Freude bereitet haben muß. Wir können nur die Tatsache bedauern, daß er das Werk im Stiche ließ, und noch mehr, daß ein Mann von solch hausbackener Art wie Codde die Hand an die Tat eines Genies legen durfte; denn Codde hat die Tafel nicht etwa fertiggestellt, sondern um ihre Wirkung gebracht. Die linke Partie des Bildes ist in der Hauptsache von Frans Hals gemalt, die rechte von Codde. Dieser hat dann freilich, um die Haltung des Kolorits gleichmäßig zu machen, auch die von Hals fertig gestellten Partien da und dort ein wenig übergangen, aber im wesentlichen steht die linke Hälfte als die reine Schöpfung des großen Meisters von Haarlem vor uns, und zwar als eine der schönsten in dem so reichen Amsterdamer Museum. Max Liebermann hat völlig recht, wenn er zum Beispiel die zu äußerst links stehende Figur als das prächtigste Stück Malerei im Reichsmuseum bezeichnet. Angesichts dieser mit der fröhlichsten Malerlaune und mit genialer Sicherheit geschaffenen Figur kann man in große Zweifel geraten, ob rein vom koloristischen Standpunkt aus Rembrandt in der Tafel nicht übertroffen sei. Ich glaube es zwar nicht, aber daß man diese Frage überhaupt stellen darf, ist schon etwas sehr Beachtenswertes.

Zwei Jahre nach dieser nicht von ihm selbst vollendeten Gruppe malte Frans Hals noch einmal die Offiziere der Georgsschützen (S.180). Diese Tafel von 1639 geht über alle, die er bis dahin gemalt hat, an Kühnheit hinaus, aber wenn sie auch ein Meisterwerk von einer selbst bei Hals ungewöhnlichen Kraft ist, so gilt sie doch fast allgemein als mißglückt und erfreut sich keines besonderen Ansehens. In der Tat hat sie in der Komposition etwas Befremdliches und sieht recht altertümlich aus. Die Schützen sind in zwei Reihen übereinander im Freien aufgestellt und erinnern, zumal das Bild doch einigermaßen nachgedunkelt und wie die anderen Haarlemer Bilder durch trübgewordenen Firniß in der Farbenwirkung beeinträchtigt ist, sehr zu seinem Schaden an gotische, die uns ohne feinere Gruppierung lange Reihen von betenden Stiftern oder Wallfahrer zeigen. Aber das ist nur eine Äußerlichkeit; bei näherem Zuschauen wird man leicht sehen, daß diese Gruppe alle früheren gerade in räumlicher Hinsicht weit übertrifft. Die Reihen der Offiziere sind auf das geschickteste so gegliedert, daß gewöhnlich je zwei der Porträtierten etwas vortreten und ein Dritter zwischen ihnen nach hinten steht und ihnen als Folie dient. So kommt in die Anordnung ein prächtiger malerischer Rhythmus, der um so wertvoller ist, als er — dem selbständigen und unbekümmerten Naturell des Künstlers entsprechend — völlig ungezwungen ist. Diese

Ungezwungenheit trägt ja wohl auch schuld daran, daß das Bild gewöhnlich so ungünstig beurteilt wird; denn wenn das Einfache und Selbstverständliche so wie überall auch in der Kunst das Beste ist, so pflegt es eben doch von der Allgemeinheit am wenigsten begriffen und geschätzt zu werden.

Unter den genremäßig behandelten Bildnissen und Studien findet sich außer denen, die wir gelegentlich schon erwähnt haben und noch erwähnen werden, eine Gruppe, die wir eigens behandeln wollen: die Musikanten. So wie es scheint, daß Frans Hals schon in seiner Frühzeit das Schauspielerporträt kultiviert hat, so hat er, vermutlich sein ganzes Leben hindurch, gern einmal ein Musikantenbild gemalt, und er hat damit auch großen Erfolg gehabt, denn manches von ihnen kommt in mehrfachen Varianten vor, ein Zeichen von großer Beliebtheit. Besonders häufig sind die Porträts von singenden Knaben, in denen wir nach einer ansprechenden Hypothese vielleicht seine eigenen Söhne zu erblicken haben. Das berühmteste davon ist aber wohl jener Lautenspieler im Amsterdamer Reichsmuseum, der lange Zeit als eines der besten Originalwerke des Künstlers gegolten hat, aber von Bredius zwar nicht ohne Widerspruch und doch, wie mir scheint, mit Recht, für eine Kopie nach dem Bild in der Sammlung Robert de Rothschild in Paris erklärt wird (S. 29). Das Pariser Stück gehört dem schönen blonden Stil aus des Künstlers mittlerer Zeit an, ist von einer unvergleichlichen Freiheit der Technik und von einem sehr distinguierten Geschmack, der die lachenden Farben zu einer außerordentlichen Wirkung bringt und sie trotzdem sehr sparsam verwendet. Aber die Gunst des Publikums gewann doch die Amsterdamer Kopie, obschon sie sehr trocken und hart in der Zeichnung ist. Es ist auch nicht zu verwundern, daß der Kopie dieser Erfolg zuteil wurde; denn sie bewahrt noch immer einen namhaften Rest der faszinierenden Wirkung des Originals, das ein köstliches Meisterwerk der besten Laune ist. Von wem die Kopie gemacht ist, weiß man nicht; vielleicht ist sie von jener Haarlemer Malerin Judith Leyster, die sich auch sonst als eine gefährlich gute Nachahmerin von Frans Hals erwiesen hat.

Eine andere hierhergehörige Gruppe sind die prächtigen Zecherbilder, in denen der vermutlich selbst sehr Trinkfeste seine Erinnerungen an frohe Stunden aufbewahrt hat, in ihnen zeigend, daß der Maler sein Gut überall holen kann, selbst in den trüben Kneipen, die nun allerdings Männer wie Hals und sein großer Schüler Brouwer doch wohl nicht nur des guten Trunkes halber aufgesucht haben. Es ist erstaunlich und zugleich sehr erfreulich zu sehen, wie weit derartige Werke von aufdringlichem Humpenhumor entfernt sind und wie sie immer in der stählernen Reinheit des echten künstlerischen Stils eine jeden Widerspruch besiegende Unwiderstehlichkeit der Wirkung besitzen. Eines der besten Beispiele ist der fröhliche Zecher des Amsterdamer Reichsmuseums (S. 61).

Hier möchte ich endlich auch jene Bilder von lustigen Mädchen aus niederen und wohl auch zweifelhaften Volkskreisen anschließen. Das berühmteste ist das ziemlich spät entstandene, mit Recht weltberühmte Zigeunermädchen der Sammlung Lacaze im Louvre, ein Werk von sonniger Reinheit und daher von einer gewissen Üppigkeit der Farbe (S. 130). Eine Art von Gegenstück aus noch späterer Zeit, etwas befremdlich für den ersten Anblick und doch ein kräftiges, sicheres Original von der Hand des Künstlers ist mit der Sammlung Carstanjen jetzt in der Alten Pinakothek ausgestellt (S. 115).

Wenn Frans Hals im Alter von 60 Jahren, also um das Jahr 1640 und um die Zeit, wo Rembrandt die Nachtwache malte, gestorben wäre, so würde er ein glänzendes Gesamtwerk hinterlassen haben, das eine sehr organische Entwicklung zeigt und das man in vieler Hinsicht dem Oeuvre von Velazquez vergleichen könnte. Nicht das unwichtigste Moment für die Wertschätzung wäre daher die prachtvolle Reife und

Abgeschlossenheit, in der die köstliche Reihe der Bilder vor uns steht; denn von den Georgsschützen von 1616 bis zu der Gruppe von 1639 befindet sich der Künstler nicht nur im immerwährenden Aufstieg, sondern all die vielen Bilder sind durch eine überaus sympathische Harmonie in unverkennbarer Familienähnlichkeit zusammengehalten, als die Kinder eines sehr regen, aber sich selbst immer gleichen Geistes. Ihr Urheber würde immer als einer der größten Maler zu gelten haben.

Aber dieser große Meister wendet sich, als er an den Grenzen seiner Kunst angelangt und über die Schwelle des Greisenalters getreten war, mit der Energie des Mannes, der souverän über sein Gebiet herrscht, und mit einer Elastizität, die sonst nur der Jugend eigen ist, neuen Aufgaben und Zielen zu; mit einer Resignation, die nur durch die höchste Reife ermöglicht wird, verzichtet er auf alle Pracht, mit der er seine Bilder auszustatten gewohnt war, um nun erst das Großartigste und Tiefste zu schaffen, was ihm zu leisten vergönnt gewesen ist. Das Phänomen des Altersstiles dieses Malers steht einzig in der Kunstgeschichte da. Es läßt sich nur mit der Weltflucht erklären, in der große Menschen nicht selten in ihrem Alter sich ganz auf sich selbst zurückziehen.

Wir sind gewöhnt, für holländische Maler Rembrandt und Frans Hals in einem Atem zu nennen, als die größten Meister dieser an glänzenden Malern so fruchtbaren Nation. Wir dürfen das mit gutem Rechte tun. Die beiden heben sich hoch aus der Menge der übrigen holländischen Maler heraus. Aber daß wir sie so zusammen sehen und zusammen nennen, das ist doch nur möglich, weil Frans Hals nach der langen Reihe der bis ungefähr 1650 gemalten Bilder in seinem Altersstil erst die letzten Möglichkeiten des ihm Erreichbaren ausschöpfte. Wie glänzend auch alles gewesen ist, was er bis dahin gemacht hat, so fehlt ihm — nicht nur im menschlichen, sondern auch im rein malerischen und künstlerischen Sinn — die Tiefe, die Rembrandts Werke von Anbeginn auszeichnet. Aber in seinem hohen Alter, wenige Jahre vor seinem Tode, gibt er in einer unerhörten Konzentration einen solchen Reichtum aller Qualitäten, daß er sich in jedem Sinne mit Rembrandt messen kann.

Es ist nicht möglich, den Zeitpunkt genau zu fixieren, wo Frans Hals den Umschwung zu seinem Altersstil vollzog; es ist auch nicht möglich, die Gründe dafür anzugeben. Alle Erklärungen, die man bis jetzt dafür beigebracht hat, können außer den rein künstlerischen sich nicht halten. Es wird uns berichtet und durch die Urkunden in fast bedauerlich klarer Sprache bestätigt, daß der Mann, der heute Haarlems größter Stolz ist, nach einem langen Leben von Arbeit und großem Erfolg völlig verarmt war. Da, wo heute das ihm zu Ehren benannte große Stadtmuseum von Haarlem steht, befand sich das zum Teil noch erhaltene Armenhaus, in dem er seine letzten Jahre verbrachte. Es muß düster um ihn geworden sein, als er ein alter Mann war. So wurde der Versuch gemacht, seinen letzten Stil aus diesem harten Geschick zu erklären; denn seine Spätarbeiten haben nicht mehr die heitere Pracht und Fülle der Farben wie die aus der früheren Zeit. So wurde mit einem Gedankengang, der genau genommen auf ein leeres Wortspiel hinausläuft, gesagt, daß dunkel wie des Künstlers Schicksal auch seine Bilder geworden seien. Aber das trifft nicht zu; denn wohl sind die früheren Gemälde reicher und lustiger in der Farbe, aber sie sind koloristisch jedenfalls nicht feiner empfunden als die späteren. Nicht wenige, zu denen auch ich mich zähle, geben sogar den späteren in farbiger Hinsicht den Vorzug. Es mag wohl mit der Tracht des Tages zusammenhängen, daß die späteren Bilder nicht mehr so farbenfreudig wirken, denn immer mehr wurde die Kleidung auf Schwarz gestimmt. Wir dürfen mit gutem Grund annehmen, daß Hals die Aufgabe, ein Offiziersgruppenbild zu malen, genau so üppig in Farbe gehalten hätte wie früher, aber er hatte in

seinen späteren Jahren nur noch Aufträge für Porträte von Personen, deren Kostüm im wesentlichen schwarz war.

Andere erklären den Altersstil des Künstlers aus natürlichen Gründen, vor allem aus der üblichen Schwächung der Sehkraft. Sie stützen sich dabei sowohl auf alte Berichte, die von großen Mißerfolgen der Spätwerke sprechen, wie darauf, daß diese letzten Bilder, besonders die Gruppenporträte, für viele etwas Unsicheres in der Machweise haben. Nun ist es gewiß wahr, daß Hals im hohen Alter nicht mehr ein jugendlich frisches Auge gehabt haben kann, aber das würde noch nicht beweisen, daß die künstlerische Kraft, die doch etwas Geistiges ist, nachgelassen habe. Wenn ihm das Auge andere Eindrücke gibt als früher, so wird er natürlich auch ein anderes Resultat bringen müssen; aber dieses gestaltet sich nach der Art, wie die Kunstanschauung des Malers die veränderten Eindrücke verarbeitet. Hierin liegt das Entscheidende. Mag das Auge weitsichtig geworden sein oder sonst eine krankhafte Veränderung erfahren haben, mag auch die Hand nicht mehr so ruhig und leicht sein wie früher: wenn der Geist noch intakt ist, so wird er Mittel finden, um die körperlichen Gebrechen, falls sie nicht zu schlimm sind, unschädlich zu machen. Und nun scheint mir kein Zweifel möglich, daß die Alterserscheinungen bei Frans Hals nicht übel genug waren, um seine mit den Jahren wie bei allen großen Meistern immer mehr geklärte Künstlerschaft zu schwächen oder zu schädigen.

Wenn lange Zeit gerade die heute so hochgeschätzten Spätwerke bemängelt wurden, so geschah dies wohl deswegen, weil sie nicht nur im Schaffen von Frans Hals als eine beinahe fremdartige Erscheinung stehen, sondern überhaupt in der alten Malerei so gut wie keine Parallele haben. Erst die neuere Kunst, und zwar die vom Impressionismus getragene, hat die Werte entdeckt, die von dem Altersstil des Haarlemers geschaffen wurden. Sie hat in ihm etwas Wahlverwandtes erkannt und hat uns die Freude vermittelt, die ihre Führer an den rätselhaft großartigen Meisterwerken hatten. Vom Impressionismus anerkannte man auch, daß das, was Unzulänglichkeit an diesen Gemälden zu sein schien, nur die originelle Selbständigkeit ist, wie sie ein Mann von Genie entwickelt, wenn er von allem losgelöst ist, was seine Erziehung und Umgebung durch Drill und Gewohnheit ihm an Zwang auferlegt hatten.

Durch die Zufälligkeit des Auftrags läßt in der Serie des Haarlemer Museums ein Gruppenbild aus dem Jahre 1641 zum erstenmal erkennen, daß Frans Hals in seiner späteren Zeit sich zu neuen Zielen wendet (S. 194). Aber wenn man diese Wendung auch da schon ahnen mag, so kann diese Gruppe der Vorsteher des Elisabethenspitals doch nur als ein Übergangsbild bezeichnet werden. Es sind mehr äußerliche Umstände als ein prinzipieller Umschwung, die uns auf die neue Gestaltung hinweisen. Aber das Interessante ist, daß man vor diesem schon zur Zeit von Rembrandts Nachtwache gemalten Bild an die Staalmeesters denken muß, die doch erst zwanzig Jahre später gemalt wurden. Man könnte glauben, daß Frans Hals hier unter dem Einfluß von Rembrandts spätem Meisterwerke stehe, und doch hat er die interessante Gruppe zwanzig Jahre vor den Staalmeesters gemalt. Sein Bild und das von Rembrandt schöpfen eben aus derselben Tradition.

Die Vorsteher des Elisabethenhospitals können mehr als der Abschluß der mittleren Periode von Frans Hals Kunst betrachtet werden denn als der Beginn der letzten. Auffallend ist die Charakterisierung, die noch immer die unversiegliche Frische des Künstlers reizt und doch ein beinahe feierliches Wesen in die Personen hineinlegt. Man mochte vielleicht sagen, daß eine Vorstandssitzung ja auch etwas Ernsthafteres ist als eine frohgemute Schützenfeier, aber diese Erklärung reicht nicht aus. Frans Hals wird in seinen späteren Jahren immer inhaltreicher in seinen Porträten. In dieser

Beziehung hat er sich lange Zeit nicht mit Rembrandt messen können, aber er holt das nach, was er zugunsten einer repräsentativen oder dekorativen Wirkung vernachlässigt hatte. Bei dem Bilde von 1641 macht er bereits einen sehr energischen Versuch zu tieferer Auffassung des Porträts, und zumal in den beiden Eckfiguren rechts und links kommt er auch in der Tat zu einer außerordentlich guten Wirkung. Man ist überrascht, bei dem sonst so sehr munteren Frans Hals so viel ruhige Würde und verhaltene Stimmung oder gar träumerisches Wesen zu treffen wie bei dem zu äußerst links sitzenden Mann.

Wir können wenig sichere Daten für die Alterswerke des Künstlers beibringen. Ich will darum sie lieber alle in einem Ganzen zusammenfassen. Sie sind unter sich durch eine Eigenart verbunden, die sie uns Heutigen besonders lieb macht, durch die Gegenwärtigkeit der Erscheinung. Frans Hals hat immer darauf gehalten, nur zu malen, was er sieht, und oft genug hat er in seiner früheren Zeit mit größter Unbefangenheit nach dem Grundsatz gemalt, den das 19. Jahrhundert so leidenschaftlich diskutiert hat, zu malen wie man sieht. Aber es ist doch kaum zu bestreiten, daß selbst dieser große Meister, der so ungewöhnlich sicher gewesen ist, den größten Teil seines Lebens sich beinahe unverbrüchlich an die erprobten Schulregeln gehalten hat. Er hat sie zwar auf seine eigene Weise durchgeführt, aber sie immer so sehr beachtet, daß die volle Unmittelbarkeit der Wirkung in der Regel nicht erreicht wird, indem selbst bei Frans Hals die Bildmäßigkeit vorantritt.

Aber in seinen späteren Werken kehrt sich dieses Verhältnis um. Was er nun gibt, ist vor allem, wie oben gesagt, die Gegenwärtigkeit der Erscheinung. Man sieht ja, wie bei jedem echten Kunstwerk, daß man vor einem Bilde steht. Hals hat sich nie darauf eingelassen, uns, wie das im 17. Jahrhundert so oft geübt wurde, durch illusionäre Wirkung zu täuschen. Aber wenn er auch stets mit dem besten künstlerischen Takte darauf verzichtet, im Bilde Schein und Wahrheit zu vertauschen, so legt er allen Wert darauf, daß uns das gemalte Porträt auf die ihm mögliche Weise denselben Eindruck wiedergebe, den uns der Dargestellte im Leben macht.

Vielleicht eines der frühesten und jedenfalls eines der besten Beispiele hierfür ist der berühmte Strandläufer der Antwerpener Galerie, zugleich eines der auffallendsten Bilder der gesamten holländischen Malerei (S. 117). Wenn man irgendwo sehen kann, daß auch in der Kunst die Gesinnung alles ist, so sieht man es hier, wo der Künstler mit dem reinsten, glücklichsten Humor und mit völlig ungenierter Freude an der Urwüchsigkeit des verlumpten Fischerjungen diese Erscheinung in all ihrer freilich nur malerischen Pracht festhält, nichts verschweigt von dem materiellen Elend, in dem der wilde Bube aufwachsen muß, und doch all die zähe Lebenslust des in Wind und Wetter stets frohgesinnten, scharfäugigen Jungen festhält. Man könnte sagen, daß diese Studie nach dem Strandläufer ein Genrebild ist, so wie schon der junge Frans Hals ja seinerzeit derartige Volkstypen gern in genremäßiger Weise für seine Bilder festgehalten hat. Aber wenn auch ein gewisser Zusammenhang mit jenen frühen Werken und Studien besteht, so ist diesmal von solcher Zuteilung an ein bestimmtes Fach keine Rede mehr. Das Antwerpener Bild ist Malerei großen Stiles schlechthin. Das Sujet hat keinen Belang mehr für den Künstler, der einen pikanten und starken Eindruck, eine wundervolle Impression festhält in einem Werke, das wie wenige aus dem gesamten 17. Jahrhundert uns an die besten Leistungen vom Impressionismus unserer Zeit erinnert. Im gleichen Saal des Antwerpener Museums hängt ein zweites Porträt von der Hand des Frans Hals, ein vornehmes Herrenbildnis aus seiner mittleren Zeit, vor dem man sich nicht enthalten kann oder vor dem man nicht versäumen sollte, durch den Vergleich mit dem Strandläufer sich über die erstaunliche Steigerung der

Kunst des Meisters klarzumachen (S. 262). Wie vornehm auch das Herrenbildnis sein mag, so ist es trotz aller Freiheit doch nur ein typisches holländisches Porträt aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, das viel besser gemalt war als die meisten jener Bildnisse, aber doch nicht prinzipiell von ihnen geschieden. Dagegen dieser Fischerjunge, der kecke und trotz seiner Jugend schon in manchem Sinne des Wortes verwetterte Strandläufer, fällt aus dem gesamten Betriebe der altmeisterlichen Malerei heraus. Er ist von einer Originalität und Selbständigkeit der Auffassung, die uns Heutigen vielleicht in ihrer vollen Bedeutung nicht zum Bewußtsein kommt, weil wir von unserer Kunst her an solche Bilder gewöhnt sind. Aber wenn wir im Bereiche der alten Kunst Umschau halten, so werden wir erst erkennen, welche Eigenart Frans Hals besaß, und wir werden sie um so mehr bewundern, als der Künstler auch in dieser seiner späten Zeit noch so viel wie möglich Zusammenhang mit der Schule bewahrte. Er hat viel von seinem früheren Stil und Verfahren aufgegeben, aber er hat keinen Bruch mit der eigenen Vergangenheit vollzogen, so wenig wie er sich nun vielleicht von seinen Kollegen schroff gesondert hätte. Das Wunderbare des Vorgangs ist, daß er auch hier einen so vorzüglichen Takt bewies und die Scheidung so langsam eintreten ließ und so reinlich vollzog.

In die späte Zeit gehört auch ein kleines Bildnis, das vor einigen Jahren für die Münchener Pinakothek erworben wurde und einen Herrn Willem Croes darstellt (S. 267). Das ungewöhnlich reizvolle Bild wird auf 1654 datiert und hat in der Tat schon alle Vorzüge des Altersstiles und doch noch viel Beziehung zu des Künstlers früherer Art. Die Einfachheit der Technik ist regelrecht altmeisterlich. Man sieht, daß das jedenfalls in wenigen Stunden gemalte Bild, das trotz dieser schnellen Entstehungsweise ein abgeschlossenes Meisterwerk ist, aus wenig sehr methodisch übereinandergelegten Schichten besteht, so daß das Porträt so aufgebaut ist, wie das in der alten Malerei üblich war. Aber mit den hergebrachten Mitteln hat der Maler etwas völlig Neues gemacht. Die Unmittelbarkeit ist auch hier wieder überraschend stark, körperlich und geistig. Was so ganz nach dem freilich ausgezeichneten Rezept gemalt ist, das ist in seinem Resultat die lautere geniale Freiheit der Anschauung, wie sie kein anderer hatte, und die nun eben nichts von rezeptmäßiger Dosierung an sich hat. Die Farbe hat noch den alten Zauber höchster Frische und des feinsten Glanzes, die Tönung hat noch immer die wundervolle Harmonie, aber das Ganze ist von einer Ursprünglichkeit und Selbstverständlichkeit, auf die Frans Hals zwar von jeher ausgegangen ist, die er aber früher mehr in der Haltung und im Arrangement als in der tieferen Auffassung des Porträts erreicht hat.

Wenn irgendein Maler aus alter oder neuer Zeit als der Maler der guten Laune und der Heiterkeit bezeichnet werden darf, so ist es Frans Hals. Mancher andere vor ihm, zum Beispiel Leonardo da Vinci, hat ab und zu ein breites, saftiges Lachen in der Zeichnung festgehalten, mancher andere hat zu Hals' Lebzeiten die köstlichen Stunden der frohen Lust verewigt, so wie der Maler und Bierschenke Jan Steen, andere gar haben im 19. Jahrhundert die fast tödlichen Ausbrüche des Lachens so energisch geschildert, daß sich die Komik ins Großartige steigert, wie das bei Daumier der Fall ist; aber über allen steht Frans Hals in der von innen kommenden und uns rettungslos bezwingenden Herzlichkeit der Stimmung. Die anderen lachen, weil sie gescheite Leute sind, die des Lebens Torheiten und Narreteiungen mit Ironie und Gleichmut sehen, aber Frans Hals lacht, weil er lachen muß. Es ist ein animalisches, aus seiner kerngesunden Konstitution kommendes Lachen, das keinen anderen Grund hat als das völlige Wohlbefinden des Künstlers und seine vielleicht etwas derbe, aber unerschütterliche Zufriedenheit. Diesen prächtigen Zug hat er selbst in seiner spätesten Zeit

noch beibehalten, denn er war, um Platos Ausdruck zu gebrauchen, ein *Ζενον γελαστικον*, ein zum Lachen bestimmtes Wesen. Aber er hat sich geklärt, und die Jahre der Armut waren auch die Jahre der Läuterung. So ist nun dieses Bildnis des Willem Croes noch immer ein herrliches Zeugnis für des Künstlers Frohnatur, aber ohne daß irgendwelche tragische Beimischung zu beobachten wäre, oder daß vielleicht eine gewisse Lähmung der alten siegesgewissen Kraft vorliege, ist doch ein beinahe rührender Zug von Ernsthaftigkeit für die Wirkung des Porträts maßgebend. Das gibt dem Ganzen die Wärme und macht aus einem wohlgelaunten Gelegenheitsstück eine tiefe psychologische Darstellung. Hier stehen wir zum erstenmal bei Frans auf demselben engbegrenzten heiligen Bezirk höchster Kunst und Menschlichkeit wie bei Rembrandt.

Diese Mischung so verschiedenwertiger geistiger Faktoren wiederholt sich im künstlerischen Vortrag, wo joviale Leichtigkeit und massive Gediegenheit sich paaren, und auch da ist das Resultat eine Steigerung der Form ins Bedeutende und sehr Starke. Wie die Gestalt des Mannes in Ruhe und zugleich in beweglicher Regsamkeit vor uns steht, konnte mit üblichen Mitteln doch nicht allein gegeben werden; dazu gehörte die Empfindlichkeit für die feinsten Schwingungen der Farbe, durch die das Bild bei aller Festigkeit der Malerei doch eine beinahe in unserem Sinn lockere Haltung bekommt. Schon das 15. Jahrhundert hatte bei Mantegna und das 16. bei Tizian und Correggio ähnliche komplizierte Zusammenstellung der Gegensätze mit glücklichstem Erfolg gewagt, aber jene älteren Meister hatten nicht die technischen Mittel des Barocks zur Verfügung, um alle Faktoren in farbigen Einklang zu bringen. Sie mußten sich darauf beschränken, Bewegung und Elastizität der Haltung zeichnerisch zu gestalten, sie allenfalls auch noch in der Modellierung des Körpers zum Ausdruck zu bringen, aber sie konnten nicht die gleiche Stofflichkeit in der Wiedergabe der Erscheinung erreichen wie Frans Hals.

In der sehr geschmackvoll gewählten Sammlung des Herrn Wilhelm Gumprecht in Berlin befindet sich eine Art Gegenstück zu dem Münchener Bildnis (S. 286). Die zwei Bilder sind nahe verwandt, und man kann schwer sagen, ob eines den Vorzug vor dem anderen hat. Nur scheint das der Sammlung Gumprecht einige Jahre später entstanden zu sein. Es ist noch freier in der Technik als das Münchener, weniger zwanglos, aber ernster im Ausdruck, was nun wohl mehr mit dem Charakter des Dargestellten zusammenhängen mag, als daß man die persönliche Stimmung des Malers dafür verantwortlich machen dürfte; denn auch dieses kleine und doch so sehr seriöse Werk hat wie sein Münchener Gegenstück einen unerhörten Reiz der zugleich diskret und freudig behandelten Farbe.

Man wird schon deswegen nicht auf eine Trübung der Laune des nun freilich schon sehr alt gewordenen Meisters schließen dürfen, weil er gerade in jener Zeit das Porträt geschaffen hat, das unter der Bezeichnung „Der Mann mit dem Schlapphut“ weltberühmt geworden ist und das zu seinen allerbesten Arbeiten zählt, auch zu seinen frischesten, wo sich sein unbezwinglicher Humor noch einmal in höchst sympathischer Unbefangenheit frei ergeht (S. 289). Das kostbare Bild ist ein Hauptstück der Kasseler Galerie und stellt die größte Anzahl der dortigen Rembrandt in den Schatten. Es scheint mir nötig, diese Tatsache in möglichst prononcierter Form festzustellen; denn gerade heute, wo das Technische und Artistische in der Kunst so hoch gehalten wird, hat sich auch eine gegensätzliche Bewegung eingeleitet, die das Geistige und das sogenannte Hochkünstlerische für die einzig maßgebenden Faktoren im Kunstwerk halten. Von hier aus ergab sich leicht die Konsequenz, daß Maler wie Frans Hals oder Velazquez als Virtuosen charakterisiert und nicht als Künstler von reinem Metall angesehen wurden. Es mag nun in der Tat ein Gegenstand des Streites sein, ob nicht manche bloß des Auf-

sage und des Verdienstes wegen gemachte Porträte aus des Künstlers früherer Zeit, lediglich Bravourstücke sind, bei denen das Handwerkliche im gewöhnlichen Sinne des Wortes überwiegt; aber bei Werken wie dem Mann mit dem Schlapphut handelt es sich um große Kunst, wo die künstlerische Gestaltungskraft einen ihrer schönsten Triumphe gefeiert hat. Das ist nicht mehr Geschicklichkeit und Virtuosität, das ist im Gegenteil eine Meisterschaft, wo der Geist allein zu schaffen scheint und wo man die staunenswerte Technik so sehr vergißt, daß man sie sogar vielleicht für ungenügend halten mag, was ja, wie wir oben besprochen haben, von den letzten Bildern des Frans Hals schon manches Mal gesagt worden ist. Es ist sicher, daß Rembrandt als Mensch oft Größeres und Tieferes zu sagen hatte als Frans Hals, jedoch als Maler hat er niemals die Aufgabe reiner gestellt, als sie in dem Mann mit dem Schlapphut gestellt ist. Und hier nun, wo Frans Hals auf die freieste Höhe der Kunst gelangt ist, da wird er nun auch als Mensch dem Empfänglichen noch lieber werden als je zuvor. Was er früher an persönlicher Stimmung in seine Bilder gelegt hat, verhält sich zu der dieses Kasseler Porträte wie ein noch so glänzender Witz von Voltaire zu einer der großen Komödien von Molière, in denen sich alle Heiterkeit des Menschengeistes bereits mit den Schatten der Tragödie überzieht wie im Misanthrope, oder wo sich der kühnste Mut der Genußfreudigkeit schon umwandelt in die scharfe Kampfeslust des Meisters, der für die Menschheit streitet, wie das im Tartuffe und auch im Don Juan der Fall ist.

Gleichzeitig mit dem Kasseler Herrenporträt sind die letzten Gruppenporträte entstanden, die Frans Hals geschaffen hat. Im Jahre 1664 malte er die Vorsteher des Altenspitals von Haarlem, und im gleichen Jahre die Vorsteherinnen dieses Spitals (S. 290 u. 291). Eine unverbürgte Legende erzählt, daß die zwei Bilder, die wir heute zu den bedeutendsten Schöpfungen der gesamten alten Malerei rechnen, wenig Anklang gefunden haben und übel beurteilt wurden. Das kann auch wohl der Fall gewesen sein, denn selbst heute, wo wir doch gewöhnt sind, dem Temperament und der Eigenart eines Künstlers sehr weitgehende Zugeständnisse zu machen, viel weitergehende als jemals in alter Zeit denkbar gewesen ist, werden wir noch überrascht — angenehm, aber eben doch überrascht —, wenn wir zum erstenmal vor diese ungewöhnlichen Werke treten, die in ihrer Zeit nicht ihresgleichen hatten. Wir dürfen uns aber nicht wundern, wenn wirklich auch ein starker Widerspruch laut geworden wäre. Trotzdem wird die Legende wohl unrecht haben, denn die zwei Bilder sind völlig identisch in der künstlerischen Auffassung und technischen Behandlung. Wenn die Unzufriedenheit gar so groß gewesen wäre, so würde man sicher nicht das zweite Bild auch noch haben malen lassen, denn reine Menschenfreundlichkeit war es ja nicht, wenn sich diese Vorsteher und Vorsteherinnen porträtieren ließen. Sie wünschten, daß ihr Konterfei auf die Nachwelt käme und hatten von diesem Standpunkt aus kein Interesse daran, dem altgewordenen Künstler einen Auftrag zu verschaffen, wenn ihre doch auch sehr berechtigten Ansprüche nach ihrer Meinung dabei nicht genügend berücksichtigt würden.

Wir haben noch einen anderen, freilich auch nicht ganz beweiskräftigen Grund, um anzunehmen, daß man bis in die letzten Jahre mit den Leistungen des alten Mannes noch immer zufrieden war. Frans Hals war in große Armut geraten. Er muß in seinem Leben zwar ziemlich viel verdient haben, denn er hat viele Porträte gemalt, und zwar in der Regel von vornehmen oder wenigstens zahlungskräftigen Leuten. Was er für Preise nehmen konnte, wissen wir nicht. Aber sie werden wohl nicht gering gewesen sein, denn sonst würde er nicht so ausschließlich Porträtmaler geblieben sein, wo doch seine künstlerische Veranlagung sehr vielseitig gewesen ist. Wir können es ja noch heute nicht verstehen, daß ein Meister von so exquisitem koloristischem Geschmack

keine Stilleben und Landschaften gemalt, daß ein Mann von solcher Schärfe der Charakterisierung nicht auch Bilder gemalt hat wie sein Schüler Adrian Brouwer, und endlich ist es schwer zu verstehen, daß Frans Hals, dessen Originalität so groß war, nicht den religiösen Stoffen neue Seiten abgewonnen hat. Wenn er sich zum Berufsporträtisten spezialisierte, obschon in seiner Schule sehr verschiedenartige Künstler ausgebildet und alle möglichen Gebiete der Malerei gepflegt wurden, so hat er dafür jedenfalls keine pekuniären Gründe gehabt. Trotz des guten Verdienstes aber ist er am Schlusse seines Lebens arm gewesen und mußte von der Stadt Haarlem eine jährliche Unterstützung annehmen, die ihm, weil die zuerst ausgeworfene Summe zu klein war, dann erhöht wurde. Auch nach seinem Tode war sich die Verwaltung der Stadt bewußt, daß sie Pflichten gegen den großen Künstler hatte, und so setzte sie seiner Witwe ebenfalls eine Jahrespension aus. Demnach darf man annehmen, daß Frans Hals bis zum Tode hochgeschätzt wurde, wenn er auch dem üblichen Schicksale großer Männer nicht entging und manche, vielleicht sogar viele Widersacher hatte.

In späterer Zeit, zumal im 19. Jahrhundert, wurden gerade die zwei Hauptwerke nicht mehr verstanden. Solange die künstlerische Kultur von Europa unter der Herrschaft der Antike und der italienischen Renaissance stand, hatte sie wenig Sinn für die so ganz unkorrekte unakademische Art von Frans Hals. Erst mit dem Entstehen eines neuen, von Griechenland und Italien unabhängigen Stils kam die Möglichkeit, dem Meister von Haarlem wieder gerecht zu werden. Aber diese Besserung der Verhältnisse vollzog sich nur sehr allmählich. Ein sehr interessantes, fast immer falsch verstandenes Symptom dafür bietet ein merkwürdiges, jetzt sehr hochgeschätztes Buch, das von einem zugleich als Schriftsteller und als Maler ausgezeichneten Mann herrührt, dem berühmten Franzosen Fromentin. Man kann heute nicht über Frans Hals reden, ohne zu dem Buche Stellung zu nehmen, das dieser geistreiche Künstler in der Mitte der siebziger Jahre, als der Streit um die Impressionisten noch sehr heiß in Paris brannte, als eine sehr kavaliermäßig gehaltene Kampfschrift erscheinen ließ. Dieses ungemein wichtige Dokument der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts trägt den harmlosen Titel: „Les maîtres d'autrefois" und gibt die Eindrücke wieder, die Fromentin 1875 auf einer Reise durch die Niederlande vor den Bildern der flämischen und holländischen Maler in den Galerien und Kirchen von Brüssel bis Antwerpen empfangen hatte. Die Schrift ist vor fast einem halben Jahrhundert erschienen und von einem Maler verfaßt, dessen Blüte um 1850 bis 1860 gewesen ist. Es muß notwendig im ganzen veraltet sein, denn wie groß auch Fromentins Verdienste gewesen sein mögen, und wie ehrlich er auch, ohne Groll und Verbissenheit, seine Meinung gesagt haben mag, so fehlte es bei ihm durchaus an den Voraussetzungen und an der Unbefangenheit, um den eigenartigsten Porträtisten von Holland richtig einzuschätzen. Es ist nun ein sonderbares, mitunter sogar peinliches Schauspiel, zu sehen, wie der Künstler vom Paris des dritten Napoleon, der trotz aller Vorliebe für Rubens und aller Bewunderung für Rembrandt allen auf die Schilderung der von den Haarlemer Bildern gewonnenen Eindrücke dem Frans Hals nicht nur fassungslos, sondern auch ratlos gegenübersteht. Wenn man, wie ich das manchmal getan habe, vor den berühmten Gruppenporträten den Text des französischen Malers liest, glaubt man kaum, daß er sie jemals gesehen hat, so wenig stimmen Beschreibung und Glossen zu dem objektiven Befund. Und nun ereignet sich die auffallende, für Fromentin höchst ehrenvolle Tatsache, daß er, dessen künstlerisches Gewissen und technische Erfahrung sich ersichtlich gegen die letzten Bilder von Frans Hals sträubten, doch nicht umhin kann, nach manchem Oh und Ach sie als die Hauptwerke der Serie anzuerkennen. Diese Zustimmung des Widerstrebenden, der nach Haarlem gekommen war, um Waffen gegen die Nachfolger des großen holländischen

Nur-Malers zu schmieden, ist vielleicht der größte Triumph, den die Kunst des alten temperamentvollen Meisters gefeiert hat. Aber wir sehen doch, daß noch vor wenigen Jahrzehnten selbst in Künstlerkreisen das rechte Verständnis für Frans Hals noch nicht erwacht war. Wenn er also zu seinen Lebzeiten Widerspruch erfahren hat, so beweist das nichts gegen die Tatsache, daß er der anerkannte Hauptmeister von Haarlem war.

Die Vorsteher des Altenspitals von 1664 sind gerade wie die Gruppe von 1641 schwarz gekleidet, aber dieses Bild wirkt ungleich farbiger als das frühere. Es ist noch viel leichter und durchsichtiger in der Farbe geworden. Wenn er in alter Zeit sich bei den Offiziersgruppen freute, durch die leuchtenden vielen Farben der Uniformen und Fahnen zu wirken, so verzichtet er jetzt notgedrungen darauf, weil das Sujet ihm diese Farben nicht zur Verfügung stellte, aber seine Farbenfreudigkeit bestand noch in ihrer sehr elastischen und kräftigen Empfindlichkeit. Er findet doch hier und da eine kleine Partie, die nicht farblos ist, vielleicht eine kleine Schleife, wie sie einer der rechts sitzenden Herren am Knie hat, ein feines Rot auf der bleichen Wange eines alten Herrn oder Rosaschnitt eines Buches oder endlich den prächtigen grauen Glanz des zinnernen Schreibzeuges auf dem Tisch. Dann fluten von diesen kleinen farbigen Flecken die Strahlen des Kolorits über das ganze Bild und lassen es aufleuchten als ein Wunderwerk von farbigem Reiz, und dabei ist doch das Ensemble ein einziger Klang von Schwarz in den verschiedensten Abstufungen seiner Töne. Diese außerordentliche Harmonie, diese Diskretion und Zartheit bei so viel Frische und Stärke zeigen am deutlichsten, daß selbst in seinem hohen Alter der Künstler noch völlig Herr über seine Augen und Hand war. Von Unsicherheit und düsterer Dunkelheit ist farbig und zeichnerisch so wenig zu spüren wie in der geistigen Auffassung.

Das Bild hat etwas Rührendes an sich in der Art, wie Frans Hals die Personen charakterisiert. Er gibt die Gebrechlichkeit des links sitzenden alten Herrn mit viel Verständnis wieder, so daß man sich kaum des Gedankens erwehren kann, der greise Maler habe aus der Erkenntnis eigener Hinfälligkeit geschöpft. Auch sonst geht durch das Bild eine eigentümliche, aus Melancholie und Heiterkeit gemischte Stimmung. Mit einer sozusagen großväterlichen Konzilianz schildert Frans Hals die zwei jugendlichen und rüstigen Männer, die in der Mitte der Tafel sitzen; sehr ernst, beinahe schwermütig wirkt der Herr, der in einem farbig auf das glücklichste und sehr diskret behandelten Gewande zu äußerst rechts sitzt.

Wenn nun auch die rein menschlichen oder sagen wir lieber poetischen Qualitäten des Bildes sehr groß sind, das Entscheidende und auch Erfreuliche ist doch der Umstand, daß gerade hier der greise Meister sich als reiner Maler von der tatkräftigsten Fortschrittlichkeit enthüllt. Bei diesen Gruppenbildern liegt derselbe Fall wie bei Rembrandt vor, daß man nicht mehr entscheiden kann, was den Künstler mehr interessiert habe, der innere Gehalt oder die malerische Form. Die Durchsichtigkeit der Farbe gibt dem Ganzen eine Räumlichkeit und Plastik, wie sie Hals wohl schon immer angestrebt hat, aber früher, selbst in der Zeit der größten Virtuosität, nicht erreicht hat. Jetzt endlich, wo er so ganz anders und jedenfalls viel diskreter und bescheidener arbeitet als in den Jahren der blendenden Virtuosität, gelingt ihm das auf neuzeitliche Weise, was er schon in der Tafel von 1616 angestrebt hatte. Die Übereinstimmung der Absichten bei dem frühesten und dem letzten Gruppenbilde ist offenkundig, aber die Mittel sind verschieden, so daß nun im Jahre 1664 jene Altertümlichkeit restlos verschwunden ist — wie das ja auch nach so langer Zeit nicht anders sein kann —, die dem sonst so sympathischen Frühwerke eine nicht ungefährliche Schwere verliehen hatte.

Das Gegenstück zu den Vorstehern ist die im gleichen Jahre gemalte Gruppe der Vorsteherinnen. Sie steht künstlerisch und stilistisch durchaus auf der gleichen Höhe. Vielleicht daß man sie als noch reifer und kräftiger in sich abgeschlossen bezeichnen könnte, aber derartige Urteile sind rein subjektiver Art. Für uns genügt die Konstatierung der Tatsache, daß Frans Hals in beiden Bildern die gleiche Meisterschaft bewiesen hat.

Fromentin warnt am Schlusse seiner Besprechung der Haarlemer Bilder seine „jungen Kameraden", worunter er die Impressionisten vom Schlage der Manet, Monet, vielleicht auch Cézanne und ihre Freunde versteht, daß sie dem Beispiele eines vierundachtzigjährigen Künstlers folgen. Aber auf derselben Seite, wo er diesen von dem schlimmsten Feinde gesunder künstlerischer Betrachtung, von dem kühlen Verstand, diktierten Rat gibt, schreibt er, daß „die ungewöhnliche Technik und Erfahrung des Frans Hals sich in dessen letzten Werken beinahe intakt erhalten haben und sich um so stärker erweisen, als er nicht mehr der große Virtuose ist". Und etwas weiter oben sagt Fromentin gar: „Wenn man mich wählen ließe zwischen der Zeit, wo sein Talent sich zu bilden begann, und der um so viel mehr ernsten Stunde, wo sein außerordentliches Talent ihn verläßt, zwischen dem Bilde von 1616 und dem von 1664, so würde ich nicht zögern, und zwar — leset es mit Bedacht — ich würde das letzte wählen."

Das ist ein schönes Wort aus dem Munde eines so entschlossenen Gegners wie Fromentin. Wenn dieser nun zu einer Zeit, wo man noch so weit entfernt davon war, den großen Künstler zu verstehen, trotz allem Widerstreben sich ihm beugen mußte, darf man sich wundern, daß heute Frans Hals zu den größten Künstlern gezählt wird, daß man ihn zu den seltenen Männern rechnet, die es verstanden haben, der Menschheit auf Jahrhunderte hinaus eine unversiegliche Quelle reinsten köstlichsten Genusses zu erschließen, daß man ihn endlich für einen jener wenigen Maler hält, denen es beschieden war, Schönheit in reinster Farbe leuchtend zu schaffen, so daß jeder, der diese Märchenbilder von Haarlem gesehen hat, für immer unter ihrem wohltätigen Banne bleibt.

HALS' GEMÄLDE

Abkürzungen — Abbreviations — Abréviations

H. = Höhe = Height = Hauteur
B. = Breite = Width = Largeur

Auf Holz = on wood = sur bois
Auf Leinwand = on canvas = sur toile
Auf Kupfer = on copper = sur cuivre
Auf Papier = on paper = sur papier
Auf Schiefer = on slate = sur ardoise

Die Maße sind in Zentimetern angegeben
The measures noted are centimetres
Les mesures sont indiquées en centimètres

* = vergleiche die Erläuterungen (S. 305)
= see the „Erläuterungen" (p. 305)
= voyez les „Erläuterungen" (p. 305)

Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

Auf Holz, H. 59,5, B. 41,0

Brustbild eines Herrn

Portrait of a gentleman, bus 1610 Portrait d'un homme en buste

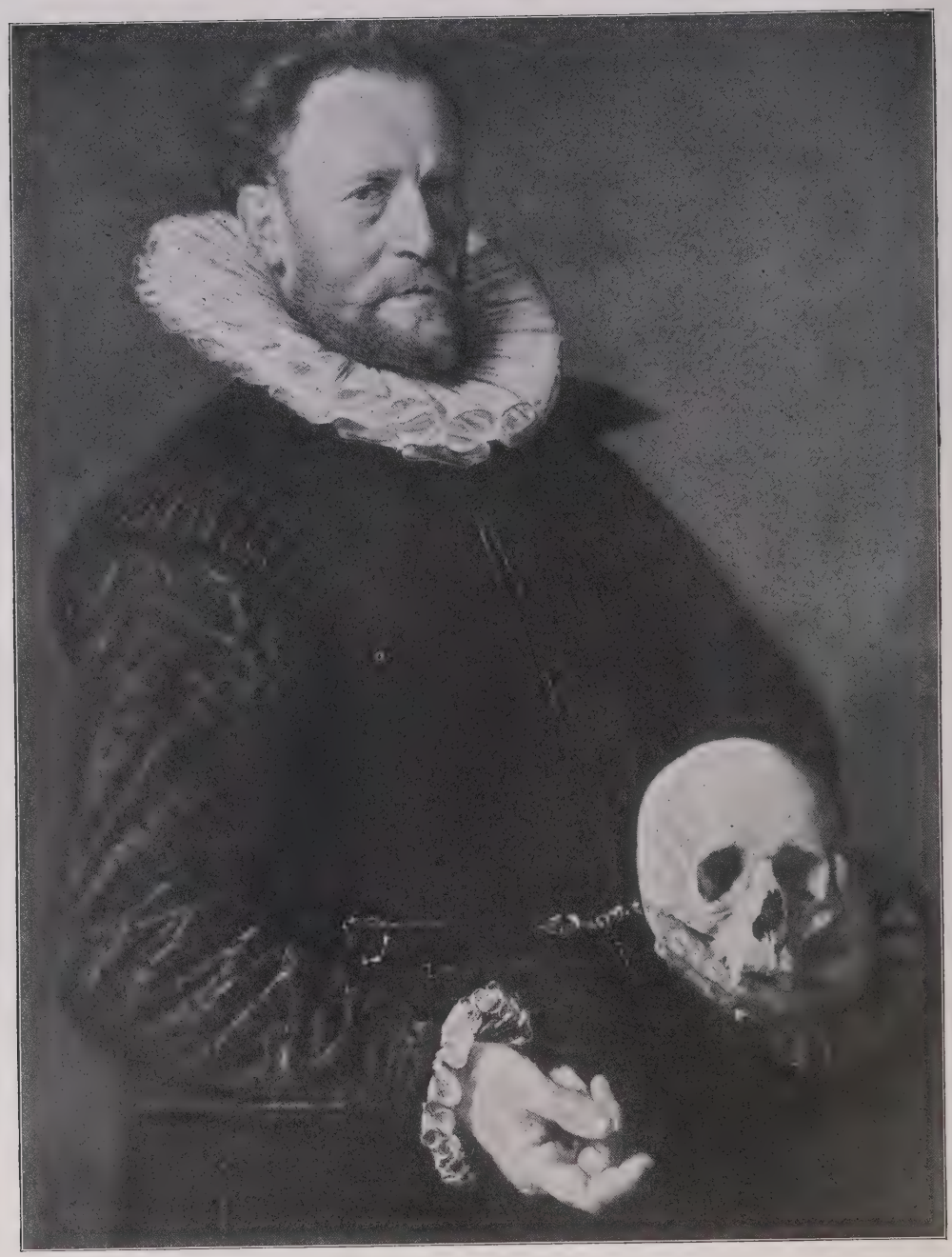
Das folgende Bild im ursprünglichen Zustand nach dem Stich von J. v. Velde aus dem Jahre 1630

Haarlem, Frans Hals-Museum

Auf Holz, H. 54,5, B. 41,5

Jacobus Zaffius, Erzbischöflicher Dechant in Haarlem (1534—1618)

1611



London, A. H. Buttery

Auf Holz, H. 94, B. 74

Bildnis eines Herrn

Portrait of a gentleman — Um 1610—1612 — Portrait d'un homme

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

New York, Versteigerung Lamm (Näsby) 1923 Auf Holz, H. 63,2, B. 44,7

Bildnis einer Dame

Portrait of a lady Um 1612—1614 Portrait d'une femme

New York, M. Friedsam

Auf Leinwand, H. 76, B. 63,5

Bildnis eines Herrn mit Medaillon in der Hand

Portrait of a gentleman holding a medaillon in his hand

Um 1615

Portrait d'un homme qui porte un medaillon dans sa main

Johannes Bogaert, Prediger in Haarlem

Stich von J. v. Velde nach einem verlorenen Gemälde des Frans Hals aus dem Jahre 1614

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Berlin, L. Knaus (versteigert) Auf Holz, H. 25, B. 18,5

Bildnis eines stehenden jungen Mannes

Portrait of a standing young man Um 1615 Portrait d'un jeune homme debout

Haarlem, Frans Hals-Museum

Auf Leinwand, H. 173, B. 325

Festmahl der Offiziere von den St. Jorisdoelen in Haarlem

Repast of the officers of St. Jorisdoelen in Haarlem 1616 Repas des officiers des arquebusiers de St. Georges à Haarlem

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Die linke Hälfte des vorangehenden Bildes

Left part of the preceding picture

Partie gauche de la peinture précédente

Die rechte Hälfte des vorangehenden Bildes

Right part of the preceding picture — Partie droite de la peinture précédente

London, Earl of Northbrook

Auf Holz, H. 83, 1, B. 66, 2

Der Heringshändler Pieter Cornelisz van der Morsch (1543—1629)

1616

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

New York, Metropolitan Museum

Auf Leinwand, H. 127,5, B. 97,5

Lustige Gesellschaft beim Mahle

The merry company

Um 1616—1620

La compagnie gaie

Paris, E. Warneck Auf Holz, H. 14, B. 10,5

Theodorus Schrevelius, Rektor des Gymnasiums in Leiden (1572—1643)
1617

Dijon, Museum

Auf Leinwand, H. 93, B. 73

Bildnis eines Herrn mit hohem Hut in der Hand

Portrait of a gentleman holding a high-hat in his hand — 1619 — Portrait d'un homme portant dans sa main un chapeau-haut

Nach einer Aufnahme von Ad. Braun & Cie., Dornach

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Auf Leinwand, H. 86, B. 65

Die Amme mit dem Kinde

Nurse and child

Um 1620

La nourrice et l'enfant

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 136, B. 100

Paulus van Beresteyn
Wahrscheinlich 1620

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 136, B. 100

Catharina Both van der Eem, Frau des Paulus van Beresteyn

Wahrscheinlich 1620

Nach einer Aufnahme von Ad. Braun & Cie., Dornach

Kassel, Gemäldegalerie

Leinwand auf Holz, H. 101, B. 77

Kniebild eines stehenden Herrn

Portrait of a standing gentleman — Um 1620 — Portrait d'un homme debout

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Kassel, Gemäldegalerie

Leinwand auf Holz, H. 102, B. 82

Bildnis seiner Gattin

Um 1620

Portrait of his wife

Portrait de sa femme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Amsterdam, Rijksmuseum

Auf Leinwand, H. 145, B. 169

Ein junges Paar (Der Künstler und seine Frau?)

A young couple

Um 1621

Un jeune couple

Nach einer Aufnahme von Ad. Braun & Cie., Dornach

London, H. M. Clark

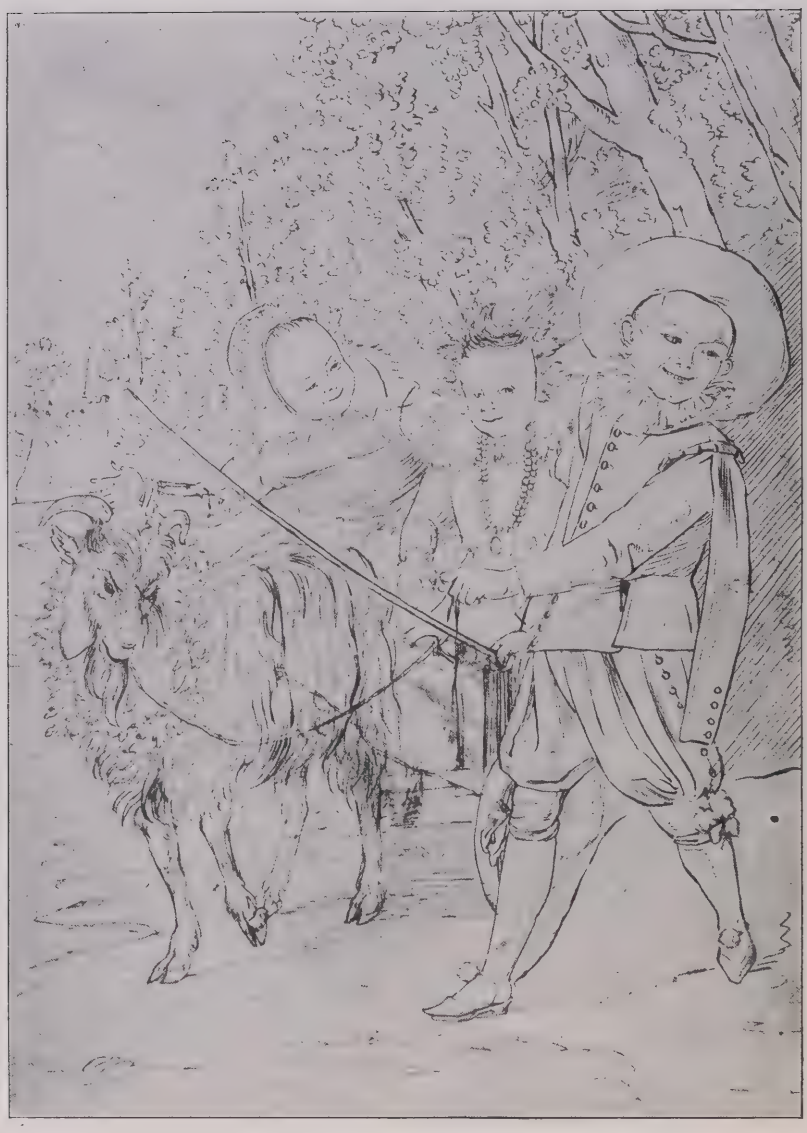
Auf Leinwand, H. 52, B. 45,7

Knabenbildnis

Portrait of a boy

Um 1620—1622

Portrait d'un garçon



Drei Kinder mit einem Ziegenwagen

Three children with a he-goat Um 1620—1622 Trois enfants avec un bouc

(Nachzeichnung aus dem 18. Jahrhundert; eine Photographie des Originals, das sich im Besitz der Frau E. Brugmans in Brüssel befindet, ließ sich nicht beschaffen)

New York, Metropolitan-Museum — Leinwand auf Holz, H. 105, B. 77,9

Junker Ramp und seine Liebste

Younker Ramp and his sweetheart 1623 Chevalier Ramp et son amante

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Richmond, Sir Frederik Cook

Auf Leinwand, H. 117,5, B. 81

Der Rommelpotspieler

Werkstattwiederholung nach einem verschollenen Original, das wohl um 1623 entstanden ist

The „rommelpot" player

Joueur de „rommelpot"

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Zürich, Privatbesitz

Violinspieler

Violin player | Um 1623 | Violoniste

München, J. Böhler

Auf Leinwand, H. 76, B. 62,5

Der lachende Zecher

The laughing drinker

Um 1623

Buveur riant

Königsberg, Stadtmuseum — Auf Holz, Durchm. 35

Rauchender Knabe und Mädchen

Smoking boy and a girl — Um 1623 — Un garçon fumant et une jeune fille

London, W. A. L. Fletcher (versteigert 1914) Auf Holz, H. 26,5, B. 17,7

Das lustige Trio

The merry Trio Um 1623 Le gai Trio

Paris, Baron Robert de Rothschild

Auf Leinwand, ungefähr H. 73, B. 60

Ein Laute spielender Narr

Banterer lute playing

Um 1623—1625

Bouffon

Paris, J. Porgès — Auf Holz, Durchm. 28

Kind mit Flöte

Child with flute — Um 1623—1625 — Un enfant avec une flûte

New York, M. Lüders — Auf Holz, Durchm. 28

Lachendes Kind

Laughing child — Um 1623—1625 — Un enfant riant

New York, Kunsthandel

Auf Holz, Durchm. 29,5

Lachendes Kind mit Flöte

Laughing child with a flute

Um 1623–1625

Un enfant riant avec une flûte

Berlin, Frau von Kühlmann

Auf Holz, Durchm. 30,5

Lachendes Kind

Laughing child

Um 1623—1625

Un enfant riant

Glasgow, Museum — Auf Holz, Durchm. 27,5

Kind mit Hund

Child with dog — Um 1623—1625 — Enfant avec un chien

Glasgow, Museum — Auf Holz, Durchm. 27,5

Kind mit Flöte

Child with flute — Um 1623—1625 — Enfant avec une flûte

Cincinnati, Ch. Taft — Auf Holz, H. 33, B. 31

Zwei lachende Kinderköpfe

Two laughing children — Um 1623—1625 — Deux enfants riants

Paris, E. Warneck — Auf Holz, H. 33,5, B. 31,5

Lachendes Kind

Laughing child — Um 1623—1625 — Enfant riant

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Paris, Henri Péreire — Auf Holz, Durchm. 30

Lachendes Kind

Laughing child — Um 1623—1625 — Enfant riant

London, Sir Otto Beit — Auf Holz, Durchm. 29

Lachender Junge mit Flöte

Laughing boy with flute — Um 1623–1625 — Garçon avec une flûte

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Baltimore, Frau H. B. Jacobs — Auf Holz, H. 26,5, B. 19

Lachender Knabe

Laughing boy — Um 1623—1625 — Un garçon riant

Eindhoven (Holland), A. F. Philips

Auf Holz, H. 35, B. 28,5

Lachender Knabe

Laughing boy

Um 1623—1625

Un garçon riant

Haarlem, Frans Hals-Museum — Auf Leinwand, H. 180, B. 265

Festmahl der Offiziere von den Cluveniersdoelen in Haarlem

Banquet of the officers of Cluveniersdoelen in Haarlem — Um 1623—1624 — Banquet des officiers de Cluveniersdoelen à Haarlem

Nach einer Aufnahme von Ad. Braun & Cie., Dornach

London, Wallace-Museum

Auf Holz, H. 108, B. 95

Bildnis eines Offiziers

Portrait of an officer 1624 Portrait d'un officier

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut — Auf Kupfer, H. 21,3, B. 14

Bildnis eines Herrn

Portrait of a gentleman 1624 Portrait d'un homme

Paris, F. Kleinberger — Auf Kupfer, H. 12,5, B. 9,7

Brustbild eines Offiziers

Portrait of an officer — Um 1624 — Portrait d'un officier

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

London, Herzog von Devonshire — Auf Leinwand, H. 105, B. 84

Bildnis eines stehenden Mannes

Portrait of a standing man — Um 1625 — Portrait d'un homme debout

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Haag, Gemäldegalerie

Auf Leinwand, H. 122, B. 97

Jacob Pietersz Olycan
1625

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Haag, Gemäldegalerie — Auf Leinwand, H. 122, B. 97

Aletta Hanemans, Frau des Jacob Pietersz Olycan
1625

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Auf Holz, H. 25, B. 20

Bildnis eines verwachsenen Mannes

Portrait of an hunch-baked man 1625 Portrait d'un homme bossu

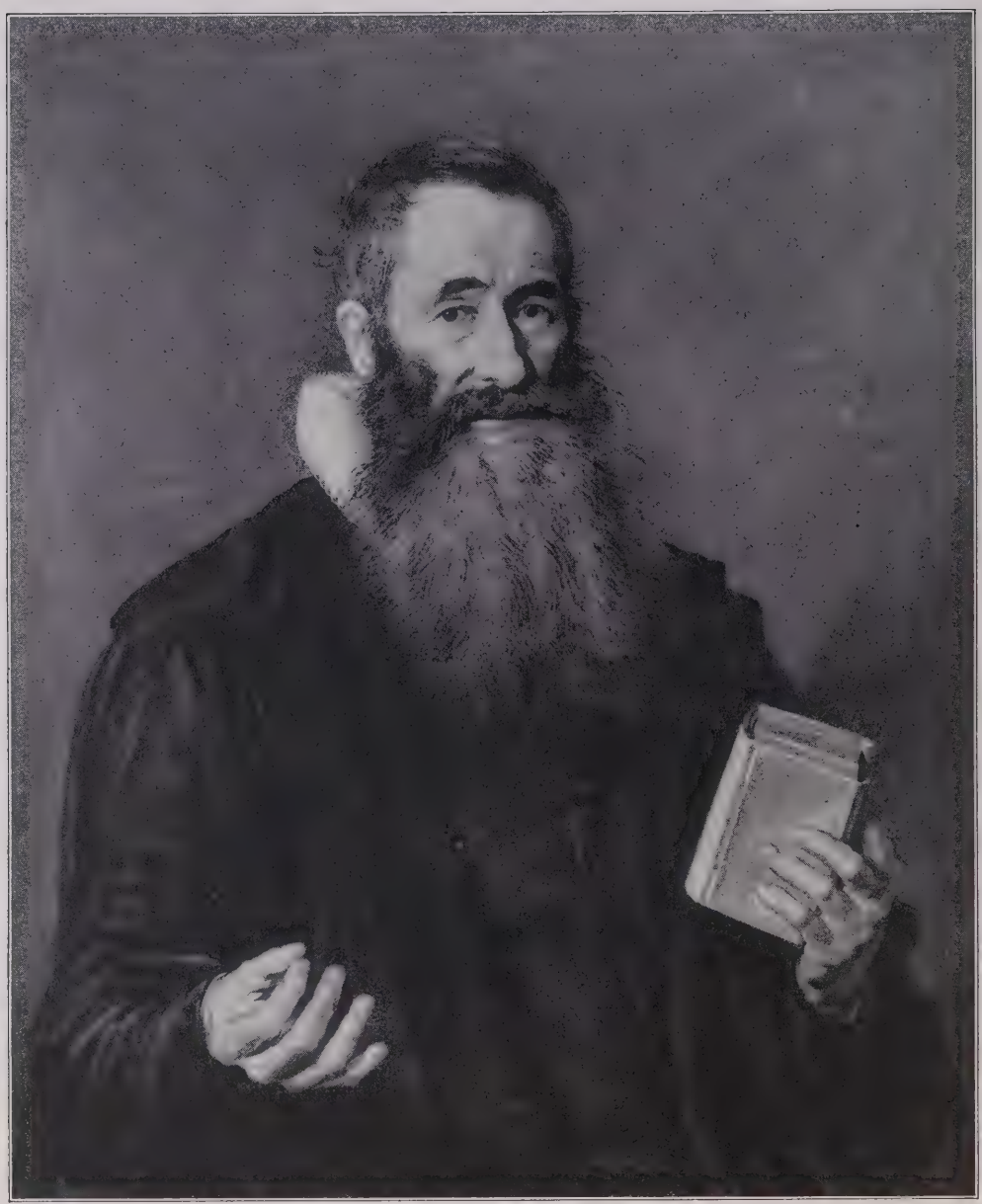
Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Althorp, Earl Spencer — Auf Leinwand, H. 80, B. 65

Bildnis eines sitzenden Mannes

Portrait of a sitting man — 1626 — Portrait d'un homme assis

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin



Paris, A. Schloß

Auf Leinwand, H. 87, B. 70

Der Prediger Michel Jansz van Middelhoven (1562 bis um 1638)

1626

Cronberg, A. de Ridder (†) Auf Leinwand, H. 87, B. 70

Sara Andriesdr. Hessix, Frau des M. J. van Middelhoven

1626

London, Herzog von Devonshire

Auf Holz, H. 92,6, B. 71

Bildnis einer stehenden Dame

Portrait of a standing woman Um 1626—1628 Portrait d'une femme debout

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Berlin, L. Koppel

Auf Leinwand, H. 112, B. 90

Bildnis einer stehenden Dame

Portrait of a standing lady — Um 1626—1628 — Portrait d'une femme debout

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

New York, Frau H. O. Havemeyer — Auf Holz, H. 22, B. 10

Der Historiker Petrus Scriverius (1575—1660)
1626

New York, Frau H. O. Havemeyer — Auf Holz, H. 22, B. 10

Anna van der Aar, Frau des Petrus Scriverius
1626

Nach einer Aufnahme von Ad. Braun & Cie., Dornach

Amsterdam, Gerard Bredius

Auf Holz, H. 22,5, B. 20,5

Bildnis eines jungen Mannes in gemaltem Oval

Portrait of a young man in a painted oval frame

Um 1626—1627

Portrait d'un jeune homme dans un cadre peint en ovale

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Schwerin, Museum

Auf Holz, Durchm.

Trinkender Knabe

Trinking boy

Um 1626—1627

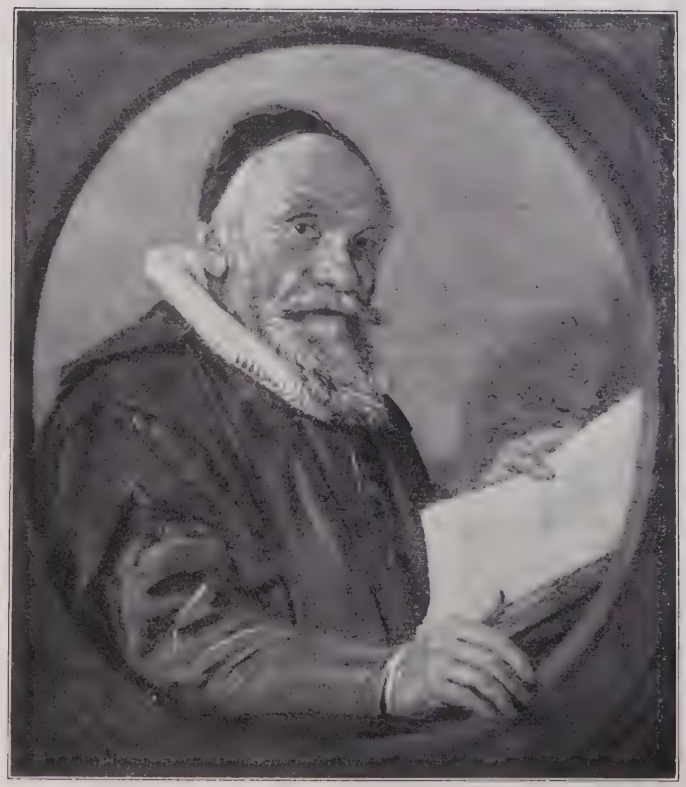
Un garçon buvant

Schwerin, Museum

Auf Holz, Durchm. 37,5

Lachender Knabe mit einer Flöte

Laughing boy with a flute — Um 1626–1627 — Un garçon riant avec une flûte



Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Holz, H. 19, B. 17

Johannes Acronius, Prediger in Haarlem (1565—1627)
1627

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Kupfer, H. 17, B. 14

Bildnis eines Herrn in gemaltem Oval
Portrait of a gentleman in painted oval frame — 1627 — Portrait d'un homme dans un cadre peint en ovale

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Auf Leinwand, H. 65, B. 54

Singender Flötenspieler

Singing boy with a flute — Um 1627 — Un garçon chantant avec une flûte

Nach einer Aufnahme von Ad. Braun & Cie., Dornach

Kassel, Gemäldegalerie

Auf Leinwand, H. 66, B. 52

Zwei singende Knaben

Two singing boys

Um 1627

Deux garçons, qui chantent

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

London, E. Bottenwieser — Auf Leinwand, H. 43,5, B. 36

Knabe mit Bierkrug und Pfeife

Smoking boy holding a jug in his right hand — Um 1627 — Garçon fumant avec une cruche dans sa main droite

Paris, A. Veil-Picard

Auf Holz, H. 90, B. 75

Fröhlicher Lautenspieler

The merry lute player — Um 1627 — Le joyeux joueur de luth

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

New York, Metropolitan-Museum

Auf Leinwand, H. 70, B. 57,5

Die Nagelprobe

Um 1627

The ruby on the finger-nail

Rubis sur l'ongle

New York, Carl Schoen

Auf Leinwand, H. 77,5, B. 67

Junger Violinspieler

A violin player

Um 1627

Jeune violiniste

Amsterdam, Rijksmuseum

Auf Leinwand, H. 83, B. 68,5

Der fröhliche Trinker

The merry drinker

Um 1627

Le joyeux buveur

Nach einer Aufnahme von F. Bruckmann A.-G., München

New York, Kunsthandel

Auf Leinwand, H. 72, B. 58

Aernout Druyvestein
1627

Haarlem, Frans Hals Museum

Auf Leinwand, H. 170, B. [illegible]

Festmahl der Offiziere von den St. Jorisdoelen in Haarlem

Repas of the officers of St. Jorisdoelen in Haarlem 1627 Repas des officiers des arquebusiers de St. Georges à Haarlem

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

New York, William A. Clark

Auf Leinwand, H. 75, B. 62

Das fröhliche Wirtsmädchen

The gay waitres

Um 1627—1630

La joyeuse servante

Montreal, Sir W. C. van Horne (†)

Auf Leinwand, H. 76, B. 62,5

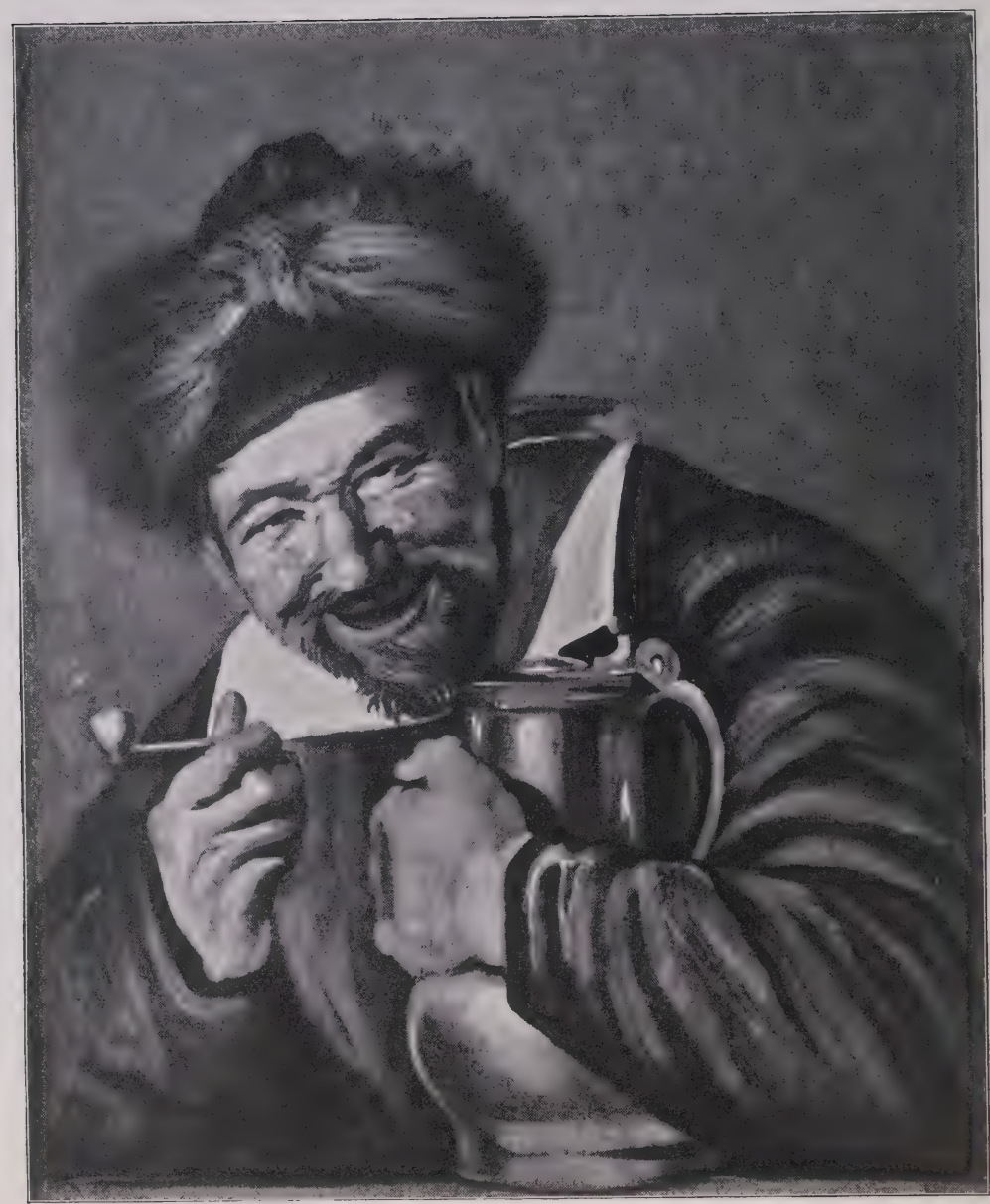
Der alte Zecher

The old drinker

Um 1627—1630

Le vieux buveur

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin



Faris, de Werth

Auf Leinwand, H. 59, B. 48

Der Trinker mit der Bierkanne

The drinker with the beer jug Um 1627—1630 Le buveur avec un broc à bière

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

München, A. S. Drey

Auf Holz, jede Seite 18

Junger Mandolinenspieler

Um 1627–1630

Mandoline player

Joueur de mandoline

New York, John W. Gates — Auf Holz, jede Seite 18,5

Singender Jüngling mit Violine

Singing youth playing the violine — Um 1627—1630 — Jeune Violiniste

New York, John W. Gates — Auf Holz, jede Seite 18,5

Singendes Mädchen

Singing girl — Um 1627—1630 — Une jeune fille qui chante

Leerdam, Hofje van Aarden — Auf Leinwand, H. 68, B. 56,5

Lachender Junge mit Bierkanne

Laughing boy with beer jug — Um 1627—1630 — Garçon riant avec un broc à bière

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Lakewood bei New York, G. Gould — Leinwand auf Holz, H. 62, B. 51

Zwei lachende Jungen

Two laughing boys — Um 1627—1630 — Deux garçons riants

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Essen, Krupp von Bohlen

Auf Holz, H. 22, B. 17,5

Theodorus Schrevelius, Rektor des Gymnasiums in Leiden
1628

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Longford Castle, Earl of Radnor

Auf Holz, Durchm. 21

Theodorus Schrevelius (?)
1628

Longford Castle, Earl of Radnor

Auf Holz, Durchm. 21,2

Die Gattin des Vorigen
1628

Der Schönschreiber Arnold Möller (geb. 1581)
Stich von Lucas Kilian nach einem verschollenen Bild des Frans Hals
vom Jahre 1629

Naarden, A. van Buuren

Auf Holz, H. 41,7, B. 34,3

Knabe im Profil

Um 1627—1630

Portrait of a boy

Portrait d'un garçon

Stockholm, Nationalmuseum

Auf Leinwand, H. 67, B. 57

Daniel van Aken
Um 1629—1630

London, J. van Alen

Auf Holz, H. 35,5, B. 30,5

Brustbild eines blonden Mädchens

Portrait of a girl with fair hair Um 1629–1630 Jeune fille avec cheveux blonds

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Philadelphia, John G. Johnson (†) Auf Holz, H. 13, B. 10

Philadelphia, John G. Johnson (†) Auf Holz, H. 13, B. 10

Zwei Knabenköpfe (Kinder des Künstlers)

Two heads of boys (children of the artist)

Um 1629—1630

Deux têtes de garçons (enfants de l'artiste)

Paris, E. Warneck

Auf Holz, H. 13, B. 12

Versteigerung G. Habich in Kassel 1892

Auf Holz, H. 13, B. 12

Zwei Mädchenköpfe (Kinder des Künstlers)

Two heads of girls

Um 1629—1630

Deux têtes de jeunes filles (enfants de l'artiste)

New York, M. Knoedler & Co. Auf Holz, H. 26, B. 20

Kopf eines Mädchens

Head of a girl Um 1629—1630 Tête d'une jeune fille

Paris, Baron de Forest — Auf Leinwand, H. 53, B. 48

Ein Flötenspieler

A flute player — Um 1629—1630 — Jeune flûtiste

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

New York, Ch. S. Smith — Auf Leinwand, H. 59, B. 49

Zwei singende Knaben

Two singing boys — Um 1629—1630 — Deux garçons qui chantent

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Montreal, Sir W. C. van Horne (†) Auf Kupfer, H. 12,3, B. 16,2

Samuel Ampzing, Prediger in Haarlem (1591—1632)
1630

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Amsterdam, J. Goudstikker

Auf Holz, H. 43, B. 36,5

Willem Warmondt
Um 1630

London, Buckingham Palace — Auf Leinwand, H. 114, B. 86

Bildnis eines stehenden Herrn

Portrait of a standing man — 1630 — Portrait d'un homme debout

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Merevale, W. F. S. Dugdale

Auf Leinwand, H. 116, B. 87

Bildnis einer stehenden Dame (die Gattin des Vorigen?)

Portrait of a standing lady — Um 1630 — Portrait d'une femme debout

Budapest, Museum der bildenden Künste

Auf Leinwand, H. 81, B. 69

Halbfigur eines jungen Mannes

Half length figure of a young man Um 1630 Demi-figure d'un jeune homme

Berlin, C. von Hollitscher (verkauft)

Auf Leinwand, H. 80, B. 65

Halbfigur einer jungen Frau

Half length figure of a young woman — Um 1630 — Demi-figure d'une jeune femme

Willem van der Camer

Nach dem verschollenen Gemälde des Frans Hals aus dem Jahre 1630, gestochen von J. Suyderhoef 1651

Wien, H. v. Altenhaim

Auf Holz, H. 69,5, B. 58,5

Halbfigur eines Herrn

Half length figure of a gentleman Um 1630 Demi-figure d'un homme

Pittsburg, A. M. Byers

Auf Leinwand, H. 75,6, B. 61,8

Halbfigur eines Mannes

Half lenght figure of a man 1630 Demi-figure d'un homme

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

New York, Sammlung Gary

Auf Leinwand, H. 100, B. 75

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man 1630. Portrait d'un jeune homme

Berlin, C. von Hollitscher (verkauft)

Auf Holz, Durchm. 17

Brustbild eines Knaben

Portrait of a boy

Um 1630

Portrait d'un garçon

Elberfeld, Museum (leihweise aus Privatbesitz) Auf Holz, Durchm. 25

Profilbild eines Knaben

Portrait of a boy Um 1630 Portrait d'un garçon

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Haarlem, Frans Hals-Museum

Auf Holz, H. 128, B. 100

Nicolaes van der Meer, Bürgermeister von Haarlem (geb. 1575)

1631

Haarlem, Frans Hals-Museum

Auf Holz, H. 128, B. 100

Cornelia Claesdr. Voogt, Frau von Nicolaes van der Meer (geb. 1578)

1631

Bordeaux, Museum

Auf Leinwand, H. 61, B. 51

Halbfigur eines Mannes

Half lenght figure of a man 1632 Demi-figure d'homme

London, Sir Otto Beit

Auf Leinwand, H. 83, B. 75

Der Lautenspieler

The lute player

Um 1631—1633

Le joueur de luth

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Auf Leinwand, H. 75, B. 58

Halbfigur eines jungen Mannes

Half length figure of a young man — Um 1631—1633 — Demi-figure d'un jeune homme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

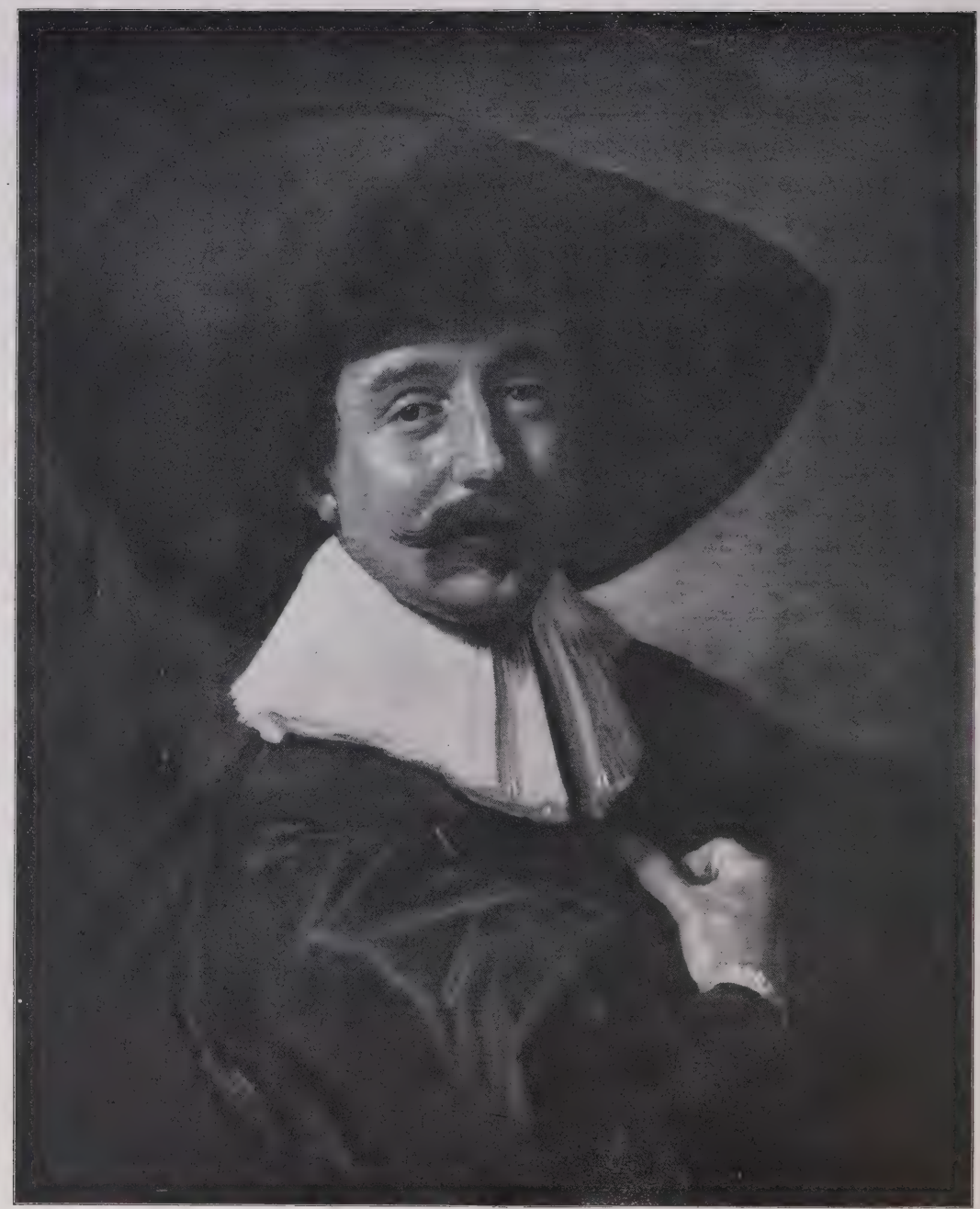
Auf Leinwand, H. 75, B. 58

Bildnis seiner Frau

Um 1631—1633

Portrait of his wife

Portrait de sa femme



Gotha, Museum

Auf Leinwand, H. 64, B. 52

Halbfigur eines jungen Mannes

Half lenght figure of a young man — Um 1631—1633 — Demi-figure d'un jeune homme

Berlin, Karl v. d. Heydt (verkauft) Auf Leinwand, H. 69, B. 51,5

Halbfigur einer jungen Frau

Half length figure of a young woman Um 1631—1633 Demi-figure d'une jeune femme

Amsterdam, Rijksmuseum

Auf Leinwand, H. 81, B. 66,5

Nicolaas Hasselaer

Um 1632—1634

Nach einer Aufnahme von F. Bruckmann A.-G., München

Amsterdam, Rijksmuseum

Auf Leinwand, H. 81, B. 66,5

Sara Wolphaerts van Diemen, Frau Nicolaas Hasselaers

Um 1632—1634

Nach einer Aufnahme von F. Bruckmann A.-G., München

Worms, Freiherr von Heyl

Auf Holz, H. 66, B. 55,5

Bildnis einer jungen Frau

Portrait of a young woman

Um 1632—1634

Portrait d'une jeune femme

Worms, Freiherr von Heyl

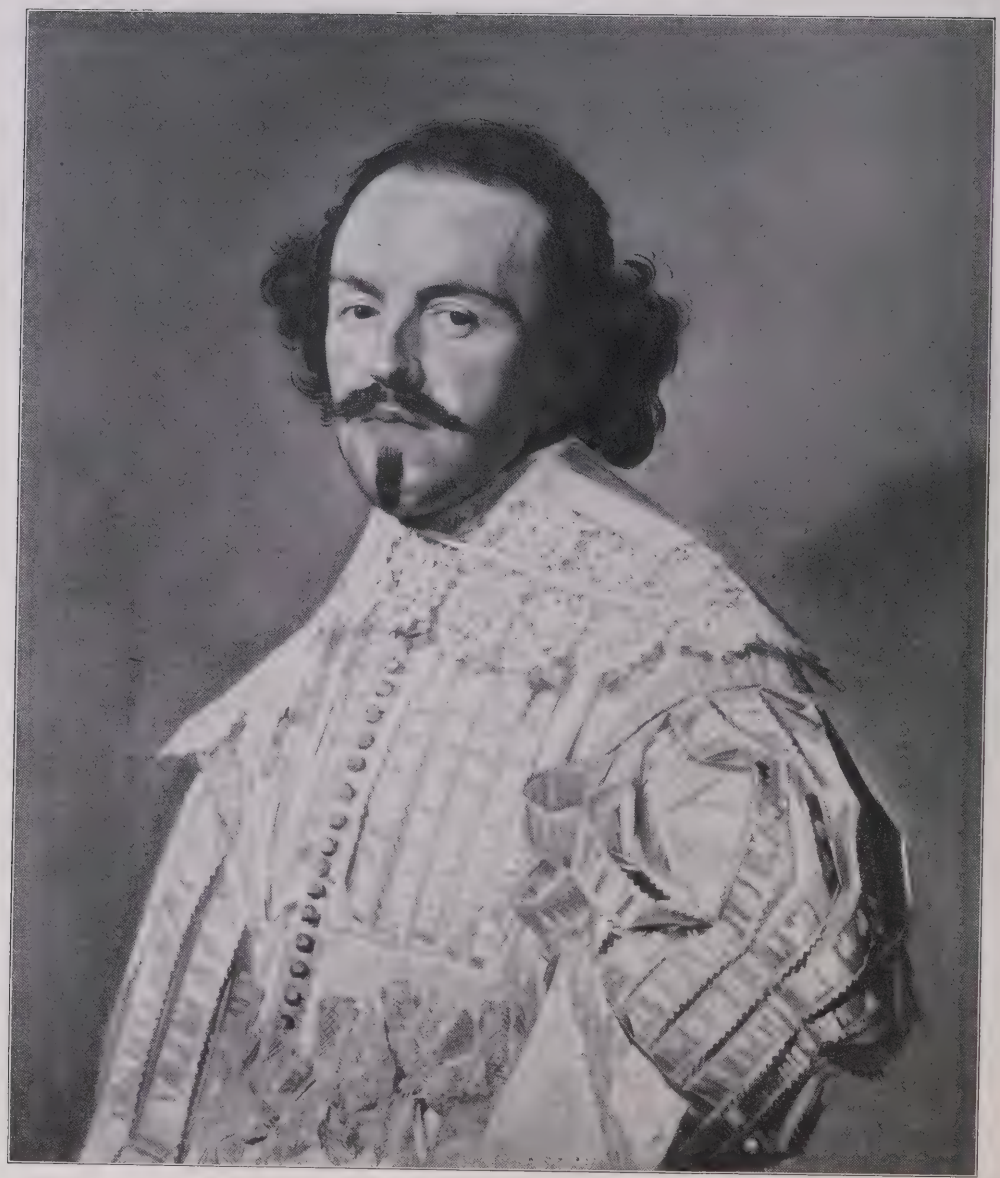
Auf Holz, H. 66, B. 55,5

Bildnis des Gatten der Vorigen

Portrait of her husband

Um 1632—1634

Portrait de son mari



Washington, Andrew W. Mellon

Auf Leinwand, H. 67,5, B. 57,5

Bildnis eines Kavaliers

Um 1632—1634

Portrait of a cavalier

Portrait d'un chevalier

Haarlem, Frans Hals-Museum

Auf Leinwand, H. 203, B. 332

Versammlung der Offiziere von den Cluveniersdoelen in Haarlem

Meeting of the officers of the "Cluveniersdoelen" in Haarlem 1633 Réunion des officiers des arquebusiers de St. Adrien in Haarlem

Nach einer Aufnahme von Ad. Braun & Cie., Dornach

New York, H. C. Frick (†)

Auf Leinwand, H. 114, B. 90

Bildnis eines stehenden älteren Herrn

Portrait of an standing elderly gentleman 1633 Portrait d'un homme âgé debout

Washington, Andrew W. Mellon — Auf Leinwand, H. 120, B. 80

Bildnis einer sitzenden älteren Dame (Die Frau des Vorigen?)
Portrait of an sitting elderly woman 1633 Portrait d'une femme âgée assise

London, Nationalgalerie

Auf Leinwand, H. 62,5, B. 48,7

Brustbild eines Mannes

Portrait of a man

1633

Portrait d'homme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

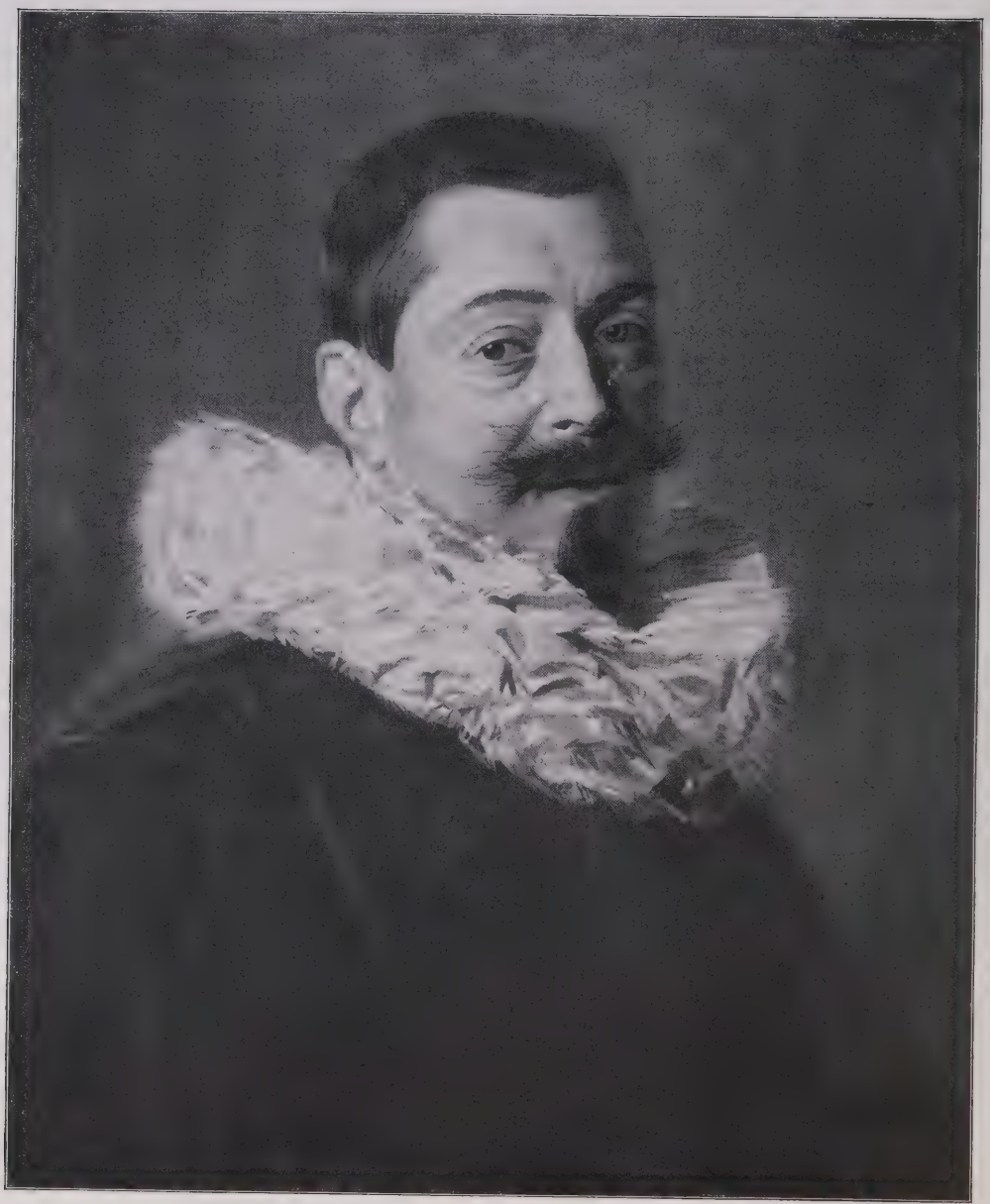
London, Nationalgalerie

Auf Leinwand, H. 62, B. 47

Bildnis der Gattin des Vorigen

Portrait of his wife 1633 Portrait de sa femme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Essen, Krupp von Bohlen

Auf Holz, H. 60, B. 49

Brustbild eines Herrn

Portrait of a man, bust

Um 1633

Portrait d'homme, buste

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Haag, C. Hofstede de Groot — Auf Holz, H. 37, B. 33

Lachender Fischerknabe

Laughing fisherboy — Um 1633–1635 — Jeune pêcheur riant

Burgsteinfurt, Fürst von Bentheim-Steinfurt

Auf Leinwand, H. 66,5, B. 56

Lachender Fischerknabe

Um 1633—1635

Laughing fishersboy

Jeune pêcheur riant

München, A. von Carstanjen (†) Auf Leinwand, H. 65,5, B. 55,5

Fischermädchen mit einem Korb

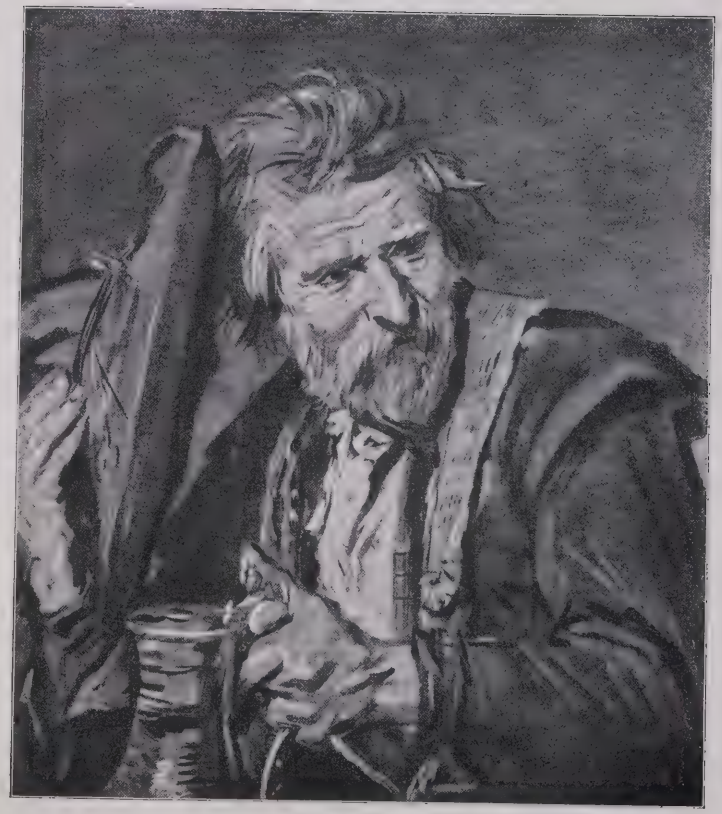
Fishersgirl with a basket Um 1633—1635 Jeune pêcheuse

Paris, A. Seligmann

Auf Leinwand, H. 70,5, B. 59,5

Zwei singende Jungen

Two singing boys Um 1633—1635 Deux garçons qui chantent



Brüssel, Galerie Arenberg

Auf Leinwand, H. 70,5, B. 59,5

Der fröhliche Trinker

The merry drinker Um 1633—1635 Le joyeux buveur

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Brooklyn, Museum — Auf Leinwand, H. 80, B. 67

Junge Fischverkäuferin

Girl offering fishes for sale — Um 1633—1635 — Jeune vendeuse des poissons

Antwerpen, Museum — Auf Leinwand, H. 76, B. 64,5

Der Strandläufer von Haarlem

Um 1633—1635

Nach einer Aufnahme von Ad. Braun & Cie., Dornach

Dublin, Nationalgalerie

Auf Leinwand, H. 71, B. 57,5

Fischerknabe

Um 1633—1635

Fishersboy

Jeune vendeur des poissons

Amsterdam, Rijksmuseum

Auf Leinwand, H. 209, B. 429

Korporalschaft des Hauptmanns Reynier Reael und des Leutnants Cornelis Michiels Blaeuw in Amsterdam

1633—1635 von Frans Hals begonnen, 1637 von Pieter Codde vollendet

Meeting of the officers of the Saint Georges shooting company in Amsterdam Réunion des officiers des arquebusiers de St. Georges à Amsterdam

Nach einer Aufnahme von Ad. Braun & Cie., Dornach

Cincinnati, Ch. Taft

Auf Leinwand, H. 117,5, B. 75

Michiel de Wael (?)
Um 1634

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Cronberg, A. de Ridder (†) Auf Leinwand, H. 110, B. 81

Kniebild einer stehenden Dame

Portrait of a standing figure 1634 Portrait d'une femme debout

Berlin, E. Kappel (†)

Auf Leinwand, H. 115, B. 86

Catharina Roosterman, geb. Brugman
1634

Auf Holz, H. 24, B. 20,5

Der Geschichtsschreiber Pieter Christiaensz. Bor (1559—1635)

Stich A. Mathams nach dem 1634 gemalten Bildnis des Frans Hals, das 1864 beim Brande des Museum Boymans in Rotterdam zugrunde ging

Budapest, Baron M. L. Herzog

Auf Holz, H. 73, B. 53,5

Halbfigur eines Mannes

Half length figure of an man 1634 Demi-figure d'un homme

Detroit, Art Institute

Auf Holz, H. 72, B. 53

Halbfigur einer Frau (die Gattin des Vorigen)

Half length figure of a woman 1635 Demi-figure d'une femme

New York, H. C. Frick (†)

Auf Leinwand, H. 100, B. 82

Selbstbildnis des Künstlers

Portrait of the artist himself 1635 Portrait de l'artiste lui-même

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

New York, Metropolitan Museum

Auf Leinwand, H. 97, B. 78

Die Frau des Künstlers

Um 1635

The wife of the artist

La femme de l'artiste

Chicago, Max Epstein

Auf Leinwand, H. 87, B. 71

Bildnis einer jungen Frau

Portrait of a young woman — Um 1635 — Portrait d'une jeune femme

Photographie durch Kunsthandel A. G., Luzern

Berlin, M. Kappel (†) Auf Holz, H. 20, B. 18,5

Isaac Abrahamsz. Massa, Agent in Moskau (1587 bis etwa 1655)

1635

Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 58, B. 52

Die Zigeunerin

Um 1635

The gipsy girl

La bohémienne

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Leipzig, Städtisches Museum — Auf Holz, H. 28,5, B. 21,5

Fischerknabe

Fisherboy — Um 1635 — Jeune pêcheur

Eindhoven (Holland), A. F. Philips — Auf Holz, H. 67,5, B. 49,5

Fischerknabe

Fisherboy — Um 1635 — Jeune pêcheur

Cincinnati, Miss Hannah — Auf Holz, H. 63,5, B. 50

Fischermädchen

Fishergirl — Um 1635 — Jeune pêcheuse

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Rom, Graf A. Contini

Auf Leinwand, H. 86,5, B. 60,5

Fischerknabe

Fisherboy

Um 1635

Jeune pêcheur

Amsterdam, Asscher & Koetser

Auf Leinwand, H. 76, B. 63,5

Fischerknabe

Um 1635

Fisherboy

Jeune pêcheur

New York, Duveen Brothers

Auf Leinwand, H. 81, B. 64,7

Fischerknabe

Fisherboy

Um 1635

Jeune pêcheur

Rotterdam, Museum Boymans

Auf Leinwand, H. 117, B. 89

Bildnis eines stehenden Mannes

Portrait of a standing man — Um 1635 — Portrait d'un homme debout

New York, H. C. Frick (†) Auf Leinwand, H. 115, B. 92

Bildnis einer sitzenden Frau (die Gattin des Vorigen)

Portrait of a sitting woman 1635 Portrait d'une femme assise

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Amsterdam, Rijksmuseum

Auf Leinwand, H. 123, B. 93

Lucas de Clercq (geb. nach 1592)
1635

Nach einer Aufnahme von F. Bruckmann A.-G., München

Amsterdam, Rijksmuseum — Auf Leinwand, H. 123, B. 90

Feyntje van Steenkiste, Frau des Lucas de Clercq (geb. 1604)
1635

Nach einer Aufnahme von F. Bruckmann A.-G., München

Kassel, Gemäldegalerie — Auf Leinwand, H. 74, B. 61

Der lustige Zecher

The merry drinker — Um 1635—1640 — Le joyeux buveur

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

New York, Metropolitan-Museum

Auf Leinwand, H. 73, B. 58,5

Malle Babbe, die Hexe von Haarlem

Um 1635—1640

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Auf Leinwand, H. 75, B. 64

Malle Babbe, die Hexe von Haarlem

Um 1635—1640

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Leipzig, Städtisches Museum

Auf Leinwand, H. 75,5, B. 63,5

Der sog. Mulatte

The so-called Mulatto

Um 1635—1640

„Le Mulâtre"

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Lille, Museum

H. 72, B. 59

Lachende Frau (Malle Babbe?)

Laughing woman

Femme riante

Um 1635—1640

Nach einer Aufnahme von Ad. Braun & Cie., Dornach

London, Colonel R. J. Cooper — Auf Leinwand, H. 65, B. 60

Alte mit Zinnkanne (Malle Babbe?)

Old woman with a tin jug — Um 1635—1640 — Vieille femme avec un pot d'étain

London, Leopold Hirsch

Auf Leinwand, H. 58,5, B. 49

Der Raucher

The smoker

Um 1635—1640

Le fumeur

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Hamburg, Kunsthalle

Auf Holz, H. 68,5, B. 50

Der Mann mit dem Heringsfaß

The man with the herring barrel Um 1635—1640 L'homme avec une caque

Cincinnati, Frau Thomas J. Emery

Auf Leinwand, H. 110, B. 90

Familienbild

Portrait of a family

Um 1636

Portrait d'une famille

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Woburn Abbey, Herzog von Bedford — Auf Leinwand, H. 75, B. 67,5

Bildnis eines Herrn in gemaltem Oval

Portrait of a gentleman in a painted oval frame — 1635 — Portrait d'homme dans un cadre peint en ovale

New York, Lyonel Strauss

Auf Leinwand, H. 86,2, B. 66,2

Bildnis eines Herrn in gemaltem Oval

Portrait of a gentleman in a painted oval frame

1635

Portrait d'un homme dans un cadre peint en ovale

Gent, Museum

Auf Leinwand, H. 84,5, B. 67,5

Bildnis der Frau des Vorigen

Portrait of his wife 1640 Portrait e sa femme

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

London, Buckingham Palace — Auf Leinwand, H. 62,5, B. 50

Bildnis eines Kavaliers, Studie

Portrait of a cavalier, study — Um 1636 — Portrait d'un chevalier, étude

Wien, Galerie Liechtenstein

Auf Leinwand, H. 205, B. 135

Willem van Heythuysen
Um 1636

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Petworth, Lord Leconfield

Auf Holz, H. 96,5, B. 67

Claas Duyst van Voorhout, Besitzer der Brauerei De Zwaan

Um 1636

Haag, Gemäldegalerie — Auf Holz, H. 24,5, B. 19,5

Halbfigur eines Mannes

Half length figure of a man — Um 1636 — Demi-figure d'un homme

Dresden, Gemäldegalerie

Auf Holz, H. 24,5, B. 19,5

Halbfigur eines Mannes

Half length figure of a man — Um 1636 — Demi-figure d'un homme

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Dresden, Gemäldegalerie — Auf Holz, H. 24,5, B. 20

Halbfigur eines Mannes

Half length figure of a man — Um 1636 — Demi-figure d'un homme

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

London, Tho. Agnew & Sons

Auf Leinwand, H. 39, B. 31,5

Männliches Bildnis

Portrait of a man

Um 1636

Portrait d'homme

Köpfe aus einem neunfigurigen Familienbild in nordenglischem Privatbesitz
Um 1630—1640
(Nachzeichnungen aus dem 18. Jahrhundert. Eine Photographie ließ sich nicht beschaffen)
Heads of a portrait of a family
Têtes d'un tableau familier

Köpfe aus einem neunfigurigen Familienbild (vgl. S. 159)

Kopf aus einem neunfigurigen Familienbild (vgl. S. 159)

Chicago, F. D. Stout

Auf Holz, H. 26,2, B. 22,5

Caspar Sibelius, Prediger in Deventer (1590—1658)

1637

London, Lord Iveagh

Auf Leinwand, H. 67, B. 54

Pieter van den Broecke, Direktor von Suratte (1585—1641)

Um 1637

Chicago, Charles L. Hutchinson

Auf Holz, H. 24, B. 20

Willem van Heythuysen (?)

Um 1637

Brüssel, Gemäldegalerie

Auf Holz, H. 47, B. 37

Willem van Heythuysen

Um 1637

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Montreal, Sir W. van Horne (†)

Auf Leinwand, H. 93, B. 67

Kniebild eines stehenden Herrn

Three quarter length figure of a gentleman 1637 Portrait d'un homme debout vu jusqu' aux genoux

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Montreal, Sir W. van Horne (†)

Auf Leinwand, H. 93, B. 67

Bildnis der Gattin des Vorigen

Portrait of his wife

1637

Portrait de sa femme

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

New York, Henry Goldman

Auf Leinwand, H. 84, B. 67

Bildnis eines sitzenden Kavaliers

Portrait of an sitting cavalier 1637 Portrait d'un chevalier assis

London, W. C. Alexander (†) Auf Holz, H. 27, B. 21

Jean de la Chambre, französischer Schönschreiber in Haarlem (1606 bis nach 1643)
1638

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

New York, J. Pierpont Morgan (†)

Auf Leinwand, H. 78,5, B. 63,5

Bildnis eines sitzenden Mannes

Portrait of a sitting man 1638 Portrait d'un homme assis

New York J Pierpont Morgan (†)

Auf Leinwand, H. 78,5, B. 63,5

Bildnis seiner Frau

Um 1638

Portrait of his wife

Portrait de sa femme

Bawdsey Manor, Lady Quitter

Auf Leinwand, H. 83, B. 67,5

Pieter Tjarck
Um 1638

London, W. C Alexander (†)

Auf Leinwand, H. 85, B. 72

Maria Larp, Gattin des Vorigen

Portrait of his wife

Um 1638

Portrait de sa femme

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Stockholm, Kgl. Schloß

Auf Leinwand, H. 98, B. 66

Bildnis eines etwas buckligen Mannes

Portrait of a somewhat hunch-baked man 1638 Portrait d'un homme un peu bossu

Stockholm, Kgl. Schloß

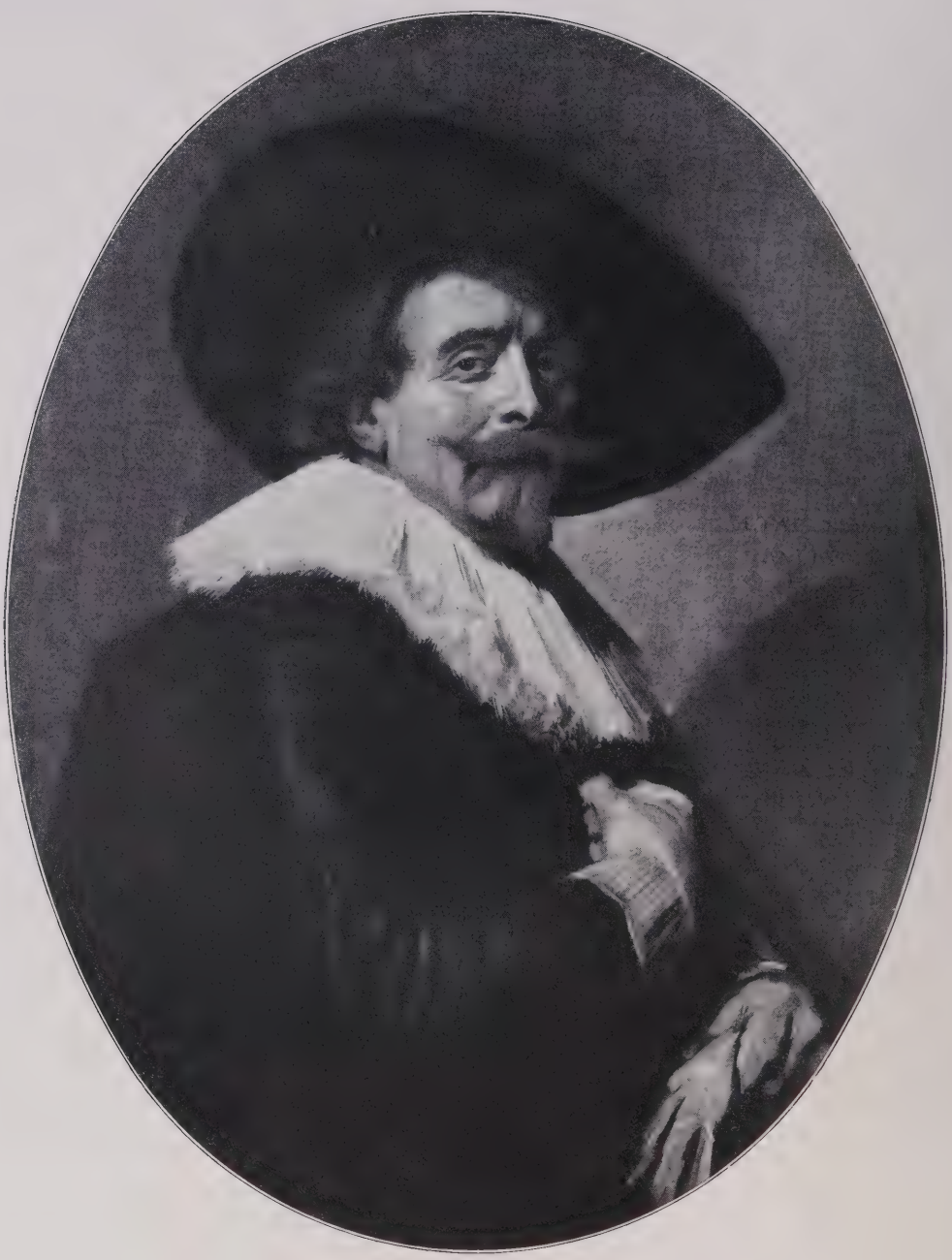
Auf Leinwand, H. 98, B. 66

Bildnis der Frau des Vorigen

Portrait of his wife

1638

Portrait de sa femme



Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

Auf Holz, H. 94,6, B. 70,2

Halbfigur eines Herrn mit großem Hut

Half length figure of a gentleman with large hat

1638

Demi-figure d'un homme portant un grand chapeau

Nach einer Aufnahme von Ad. Braun & Cie., Dornach

Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

Bildnis der Frau des Vorigen

Portrait of his wife 1638 Portrait de sa femme

Nach einer Aufnahme von Ad. Braun & Cie., Dornach

Wien, Gemäldegalerie

Auf Leinwand, H. 81, B. 59

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man — Um 1638—1640 — Portrait d'un jeune homme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Düsseldorf, Kunstakademie

Auf Leinwand, H. 75, B. 58

Bildnis einer jungen Frau (die Gattin des Vorigen?)

Portrait of a young woman — Um 1638—1640 — Portrait d'une jeune femme

Haarlem, Frans Hals Museum

Auf Leinwand, H. 202, B. 410

Offiziere und Unteroffiziere von den St. Jorisdoelen in Haarlem

Officers and sergeants of the St Jorisdoelen in Haarlem 1639 Reunion des officiers des arquebusiers de St. Georges à Haarlem

Nach einer Aufnahme von Ad. Braun & Cie., Dornach

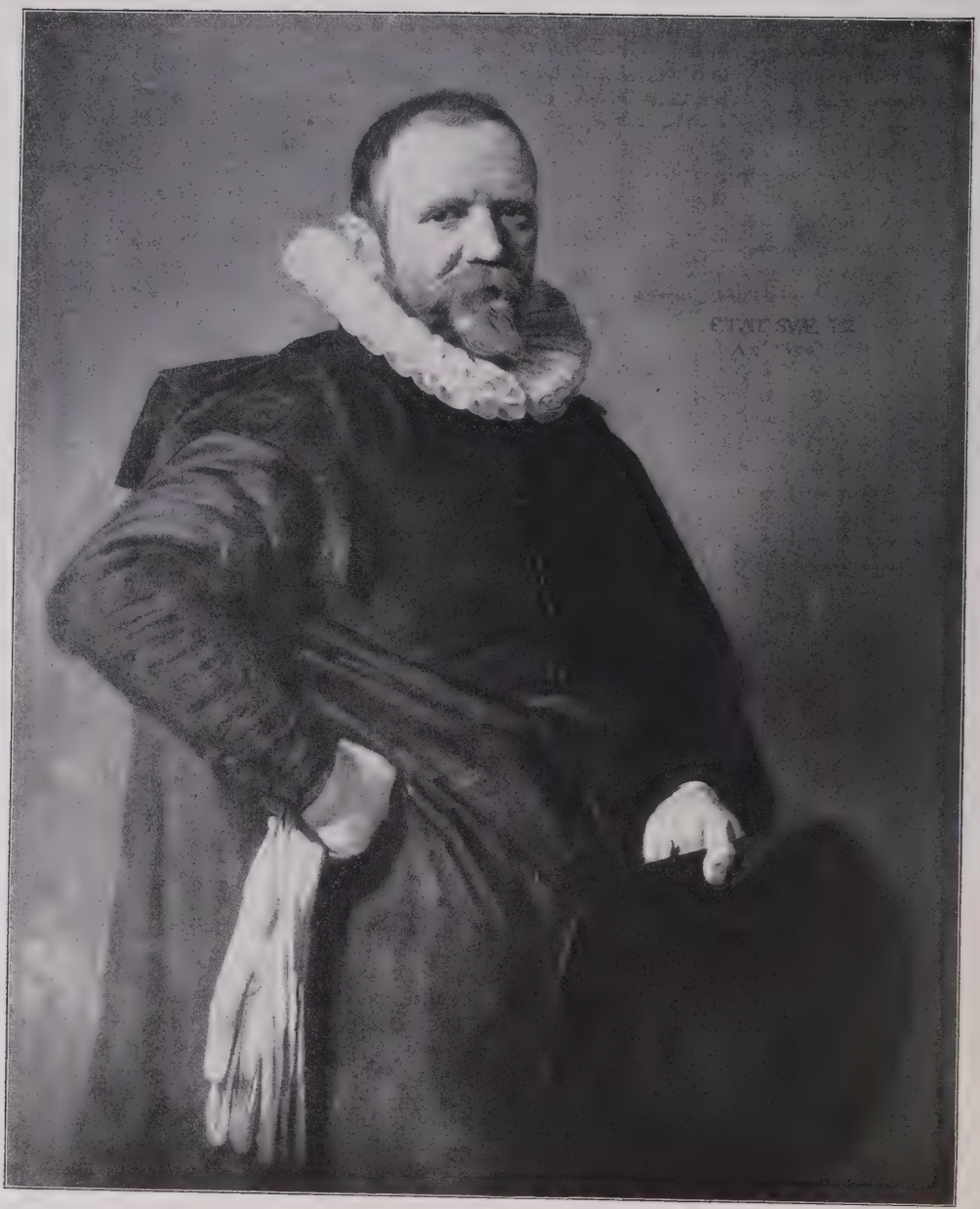
Amsterdam, Rijksmuseum

Auf Leinwand, H. 128, B. 94,5

Maria Claesdr. Voogt, Frau von Pieter Jacobsz Olycan (1577—1644)

1639

Nach einer Aufnahme von F. Bruckmann A.-G., München



London, Sir J. B. Robinson (versteigert)

Auf Leinwand, H. 112,3, B. 90

Kniebild eines stehenden Herrn

Three quarter length figure of a standing man 1639 Portrait d'un homme debout vu jusqu'aux genoux

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Paris, Graf Jean de Ganay

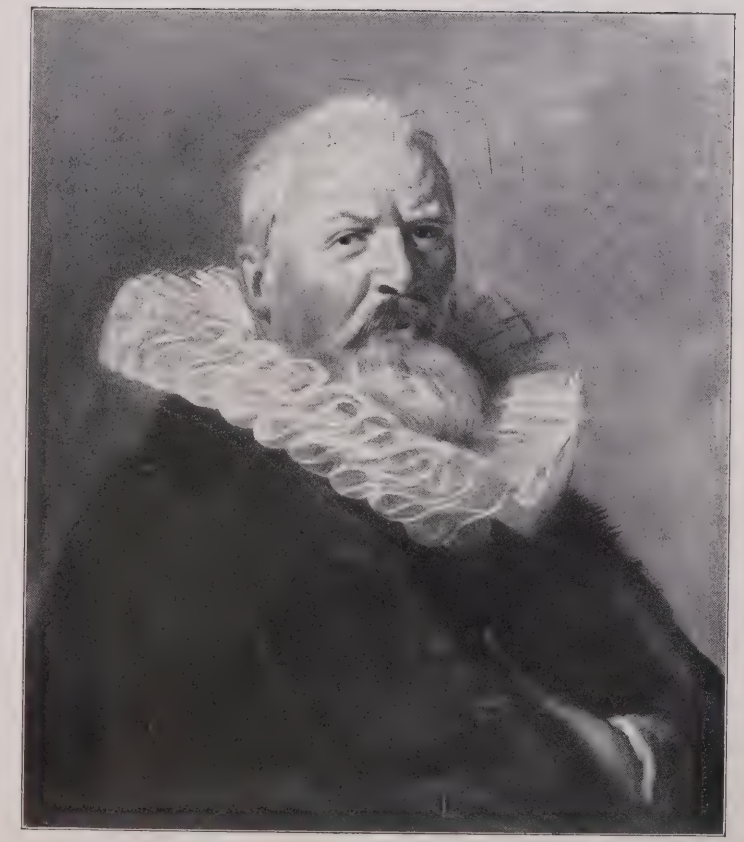
Auf Leinwand, H. 116, B. 91

Bildnis seiner Frau (?)

Portrait of his wife (?)

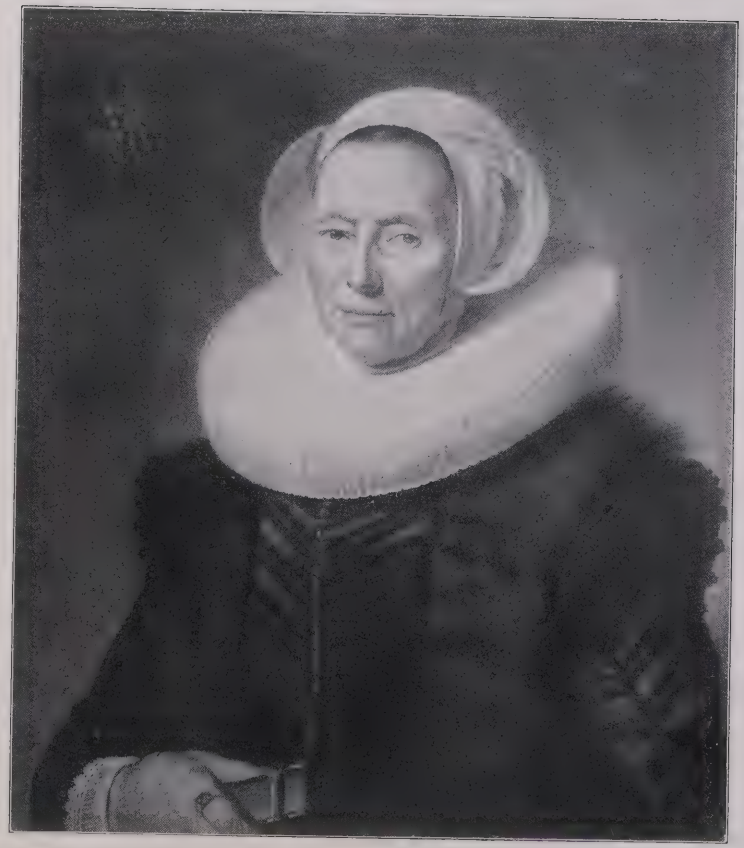
Um 1639

Portrait de sa femme (?)



London, Vernon Watney — Auf Holz, H. 66,2, B. 56,2

Pieter Jacobsz Olycan, Bürgermeister von Haarlem (1572—1658)
Um 1639



London, Vernon Watney — Auf Holz, H. 66,2, B. 56,2

Seine Frau Maria Claesdr. Voogt
Um 1639

Nach Aufnahmen der Photographischen Gesellschaft, Berlin

New York, The Ehrich Galleries — Auf Leinwand, H. 82,5, B. 67,6

Bildnis eines älteren Herrn

Portrait of a elderly man — 1640 — Portrait d'un homme âgé

München, A. von Carstanjen (†)

Auf Leinwand, H. 119, B. 94

Kniebild eines stehenden Mannes

Three quarter length of a standing man 1640 Portrait d'un homme debout vu jusqu'aux genoux

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

München, A. von Carstanjen (†)

Auf Leinwand, H. 119, B. 94

Bildnis der Frau des Vorigen

1640

Portrait of his wife

Portrait de sa femme

Der Schönschreiber Theodor Blevet
1640
Stich von Th. Matham nach dem verschollenen Gemälde des Frans Hals

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

London, Arthur Ruck

Auf Leinwand, H. 77,5, B. 65

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man

Um 1640

Portrait d un jeune homme

London, Nationalgalerie

Auf Leinwand, H. 79, B. 66

Halbfigur eines Herrn

Half length figure of a gentleman Um 1640 Demi-figure d'un homme

Isleworth, Eyre

Auf Leinwand, H. 75, B. 61,2

Halbfigur einer Frau

Half length figure of a woman — Um 1640 — Demi-figure d'une femme

London, F. Fleischmann (†)

Auf Leinwand, H. ca. 75, B. 62,5

Lesender Knabe

Reading boy

Um 1640

Garçon lisant

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Nachzeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett aus dem 18. Jahrhundert nach verlorenen Gemälden des Künstlers
Um 1640—1643

Haarlem, Frans Hals-Museum

Auf Leinwand, H. 150, B. 250

Die Vorsteher des St. Elisabeth-Krankenhauses in Haarlem

The administrators of the St. Elisabeth hospital in Haarlem 1641 Les régents de l'hôpital Ste. Elisabeth à Haarlem

Nach einer Aufnahme von Ad. Braun & Cie., Dornach

Ausschnitt aus dem vorangehenden Bild
Detail from the preceding picture
Détail de la peinture précédente

Rochester, George Eastman

Auf Leinwand, H. 76, B. 67

Männliches Bildnis

Portrait of a man

Um 1642

Portrait d'homme

Petersburg, Ermitage

Auf Leinwand, H. 84, B. 67

Halbfigur eines jungen Mannes

Half length figure of a young man — Um 1642 — Demi-figure d'un jeune homme

Nach einer Aufnahme von Ad. Braun & Cie., Dornach

Stettin, Stadtmuseum

Auf Leinwand, H. 78, B. 65

Halbfigur eines Mannes

Half length figure of a man 1643 Demi-figure d'un homme

Stettin, Stadtmuseum

Auf Leinwand, H. 78, B. 65

Bildnis seiner Frau

Portrait of his wife

1643

Portrait de sa femme

Warschau, Graf Xavier Branicki

Auf Leinwand, H. 77, B. 57

Halbfigur eines Herrn

Half length figure of a man Um 1643 Demi-figure d'un homme

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

London, Nationalgalerie — Auf Leinwand, H. 80, B. 57

Halbfigur einer Frau (die Gattin des Vorigen?)

Portrait of his wife (?) — Um 1643 — Portrait de sa femme (?)

New York, Meyer H. Lehmann — Auf Holz, H. 30, B. 27,5

Brustbild eines älteren Herrn

Portrait of an elderly man — 1643 — Portrait d'un homme âgé

New York, Frau Charles H. Senft — Lebensgroß

Bildnis eines Herrn mit Uhr in der Hand

Portrait of a man holding a watch in his hand — 1643 — Portrait d'un homme portant une montre dans sa main

New York, Frau Charles H. Senft — Lebensgroß

Bildnis seiner Frau

Portrait of his wife — 1643 — Portrait de sa femme

Nach Aufnahmen der Photographischen Gesellschaft, Berlin

New York, J. Pierpont Morgan (†)

Auf Leinwand, H. 120, B. 93,5

Bodolphe
1643

New York, J. Pierpont Morgan (†) Auf Leinwand, H. 120, B. 93,5

Frau des Bodolphe
1643

Edinburg, Nationalgalerie

Auf Leinwand, H. 115, B. 87

Kniebild eines stehenden Mannes

Three quarter length figure of a standing man

Um 1643

Portrait d'un homme debout vu jusqu'aux genoux

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Edinburg, Nationalgalerie

Auf Leinwand, H. 115, B. 85

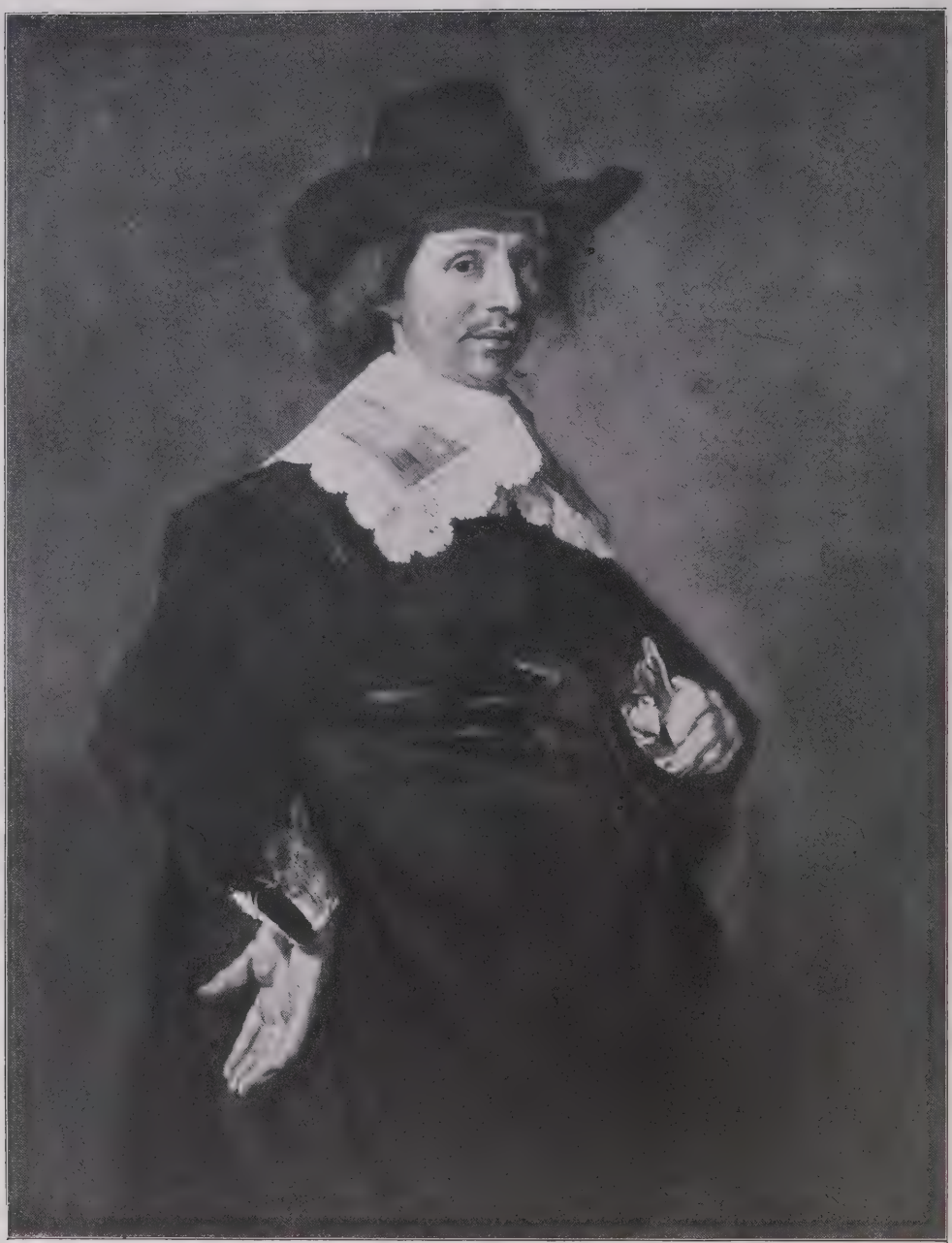
Bildnis der Frau des Vorigen

Portrait of his wife

Um 1643

Portrait de sa femme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



New York, Frau C. P. Huntington — Auf Leinwand H. 115,7, B. 87,6

Kniebild eines stehenden Herrn

Three quarter length figure of a standing man — 1643 — Portrait d'un homme debout vu jusqu'aux genoux

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Montreal, Sir G. Drummond (†) Auf Leinwand, H. 95, B. 73

Kniebild eines Herrn

Three quarter length figure of a gentleman 1643 Portrait d'un homme vu jusqu'aux genoux

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Toledo, John N. Willys

Auf Leinwand, H. 84, B. 70

Joseph Coymans, Herr von Bruchem und Nieuwal (geb. 1591)

1644

New York, Frau C. P. Huntington — Auf Leinwand, H. 79, B. 69

Dorothea Berck, Frau von Joseph Coymans (1593 bis nach 1677)

1644

Berlin, O. Huldschinsky

Auf Holz, H. 42, B. 32

Halbfigur eines sitzenden Mannes

Half length figure of a sitting man Um 1644 Demi-figure d'un homme assis

Zeichnung des 18. Jahrhunderts nach dem verlorenen Gegenstück, das 1644 datiert war

Drawing of an 18th century artist after the lost companion-piece

Dessin d'un artiste du 18. siècle après le pendant perdu

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

London, Marquis of Bute

Auf Leinwand, H. 32, B. 26

Conradus Viëtor, lutherischer Prediger in Haarlem (1588—1657)

1644

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Berlin, C. von Hollitscher (verkauft)

Auf Leinwand, H. 35, B. 29

Bildnis der Maria Vernatti

Portrait of Maria Vernatti

Um 1644

Portrait de Maria Vernatti

Chicago, Art Institute

Auf Leinwand, H. 81, B. 63,5

Bildnis eines Malers

Portrait of a painter

1644

Portrait d'un artiste

Uccle (bei Brüssel), M. van Gelder — Auf Leinwand, H. 80, B. 65

Bildnis einer jungen Frau (die Gattin des Vorigen?)

Portrait of a young woman — Um 1644 — Portrait d'une jeune femme

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Amsterdam, J. Six

Auf Leinwand, H. 70, B. 55

Nicolaes Tulp, Arzt und Bürgermeister von Amsterdam (1593—1674)

1644

Nach einer Aufnahme von Ad. Braun & Cie., Dornach

London, A. Sulley

Auf Leinwand, H. 87, B. 71

Bildnis eines Herrn

Portrait of a gentleman

1644

Portrait d'un homme

Photographie durch Kunsthandel A. G., Luzern

Montreal, James Ross

Auf Leinwand, H. 80, B. 62,5

Bildnis eines sitzenden Mannes

Portrait of a sitting man — Um 1644 — Portrait d'un homme assis

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Kapstadt (Südafrika), Museum . . Auf Leinwand, H. 75, B. 63

Bildnis einer sitzenden Frau (die Gattin des Vorigen?)

Portrait of a sitting woman 1644 Portrait d'une femme assise

Detroit, E. Ford

Auf Holz, H. 75, B. 60

Vorarbeit zu dem folgenden Bild

Study to the following picture

Étude pour la peinture suivante

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Brüssel, Gemäldegalerie

Auf Holz, H. 79, B. 66

Johannes Hoornbeek, Professor der Theologie in Utrecht und Leiden (1617—1666)
1645

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Haag, A. Preyer

Auf Leinwand, H. 64, B. 49

Bildnis eines Geistlichen oder Gelehrten

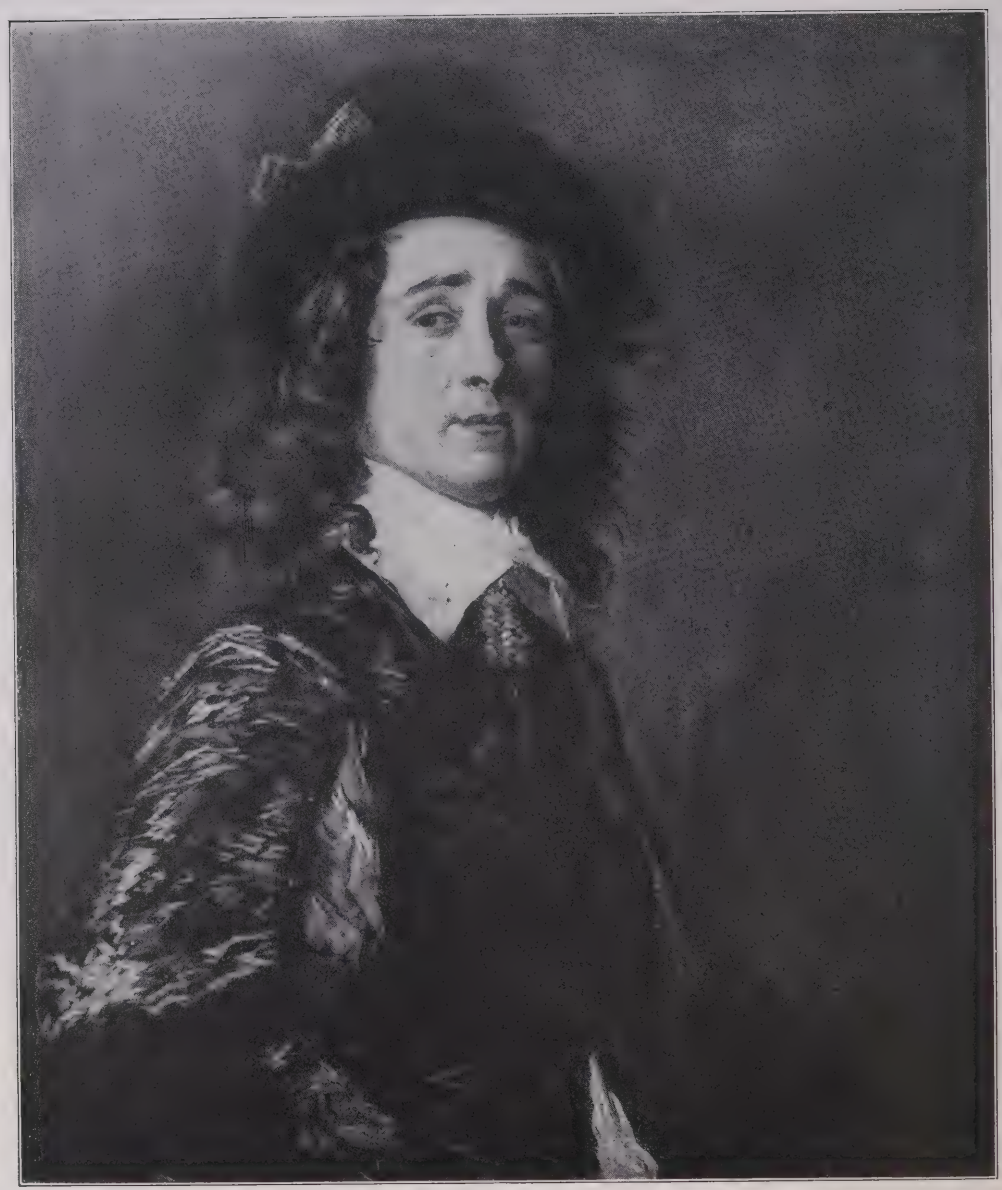
Portrait of an preacher or a learned man Um 1645 Portrait d'un prédicateur ou d'un savant

New York, Frau C. P. Huntington

Auf Leinwand, H. 74, B. 62,5

Balthassar Coymans von Ablasserdam, Schöffe von Haarlem (1618—1690)

1645



Prag, Rudolphinum

Auf Leinwand, H. 74, B. 66

Jasper Schade van Westrum, Präsident des Hofes in Utrecht († 1692)

1645

Glenart Castle (Irland), Earl of Carysfort — Lebensgroß

Der sog. Hamlet

The so-called Hamlet — Um 1645 — Le jeune homme nommé Hamlet

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Skalmorlie Castle, W. A. Coats

Auf Leinwand, H. 75,5, B. 63,5

Bildnis eines Jünglings

Portrait of a youth

Um 1645

Portrait d'un adolescent

New York, Otto H. Kahn

Auf Leinwand, H. 197,5, B. 280

A family group

Familienbildnis
Um 1645

Une famille

Hendrik Swalmius, Prediger in Haarlem († 1649)
Um 1646—1647
Stich von J. Suyderhoef nach dem verschollenen Gemälde des Frans Hals

Amsterdam, Aug. Janssen (†) — Auf Holz, H. 28,5, B. 24

Halbfigur einer sitzenden Frau

Half length figure of a sitting woman — Um 1646—1647 — Demi-figure d'une femme assise

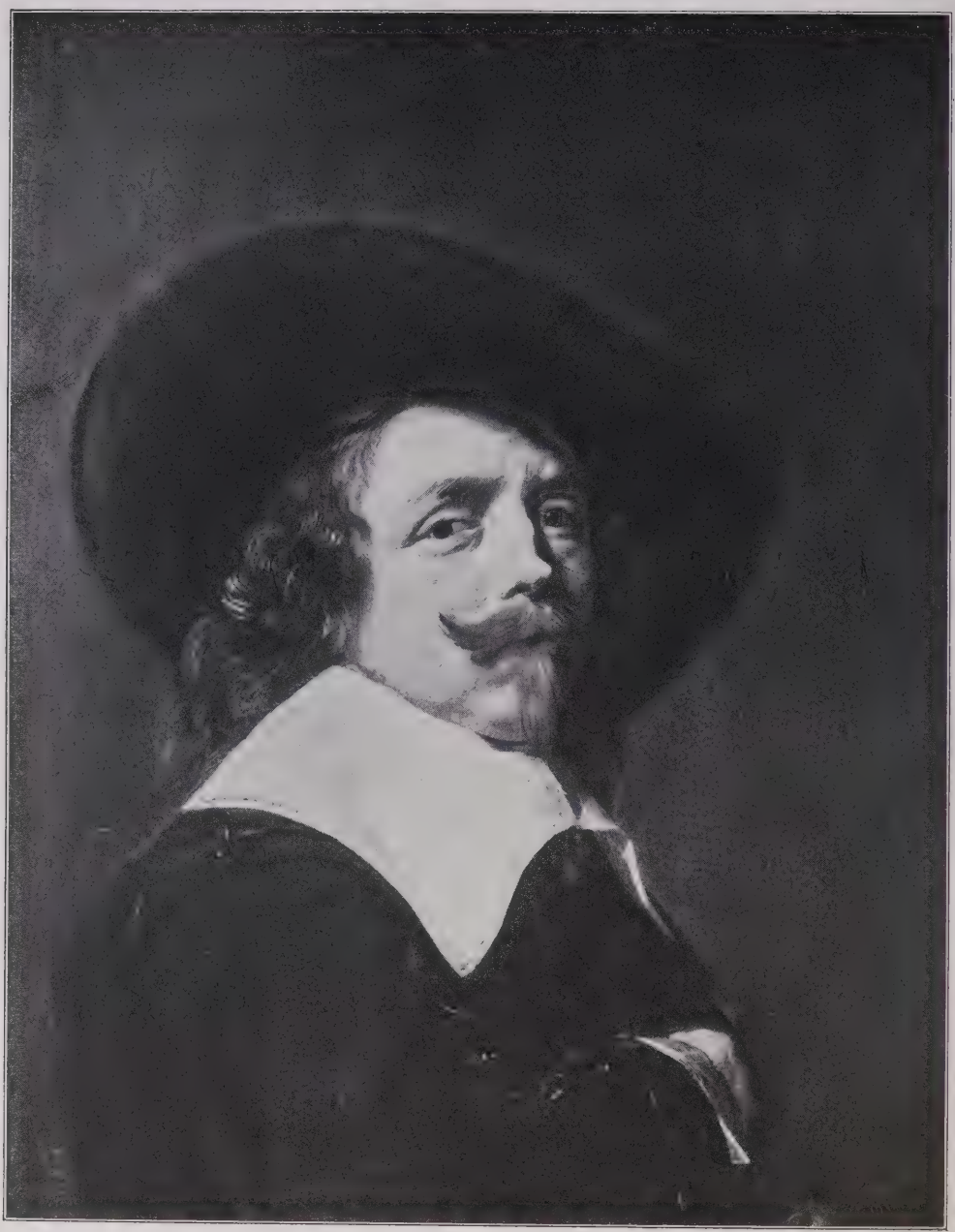
Nach einer Aufnahme von Fred. Muller & Co., Amsterdam

Boston, Quincey A. Shaw (†) — Auf Leinwand, H. 40, B. 33

Kopf einer älteren Frau

Head of an elderly woman — Um 1646—1647 — Tête d'une femme âgé

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin



Kassel, Gemäldegalerie

Auf Holz, H. 30, B. 23

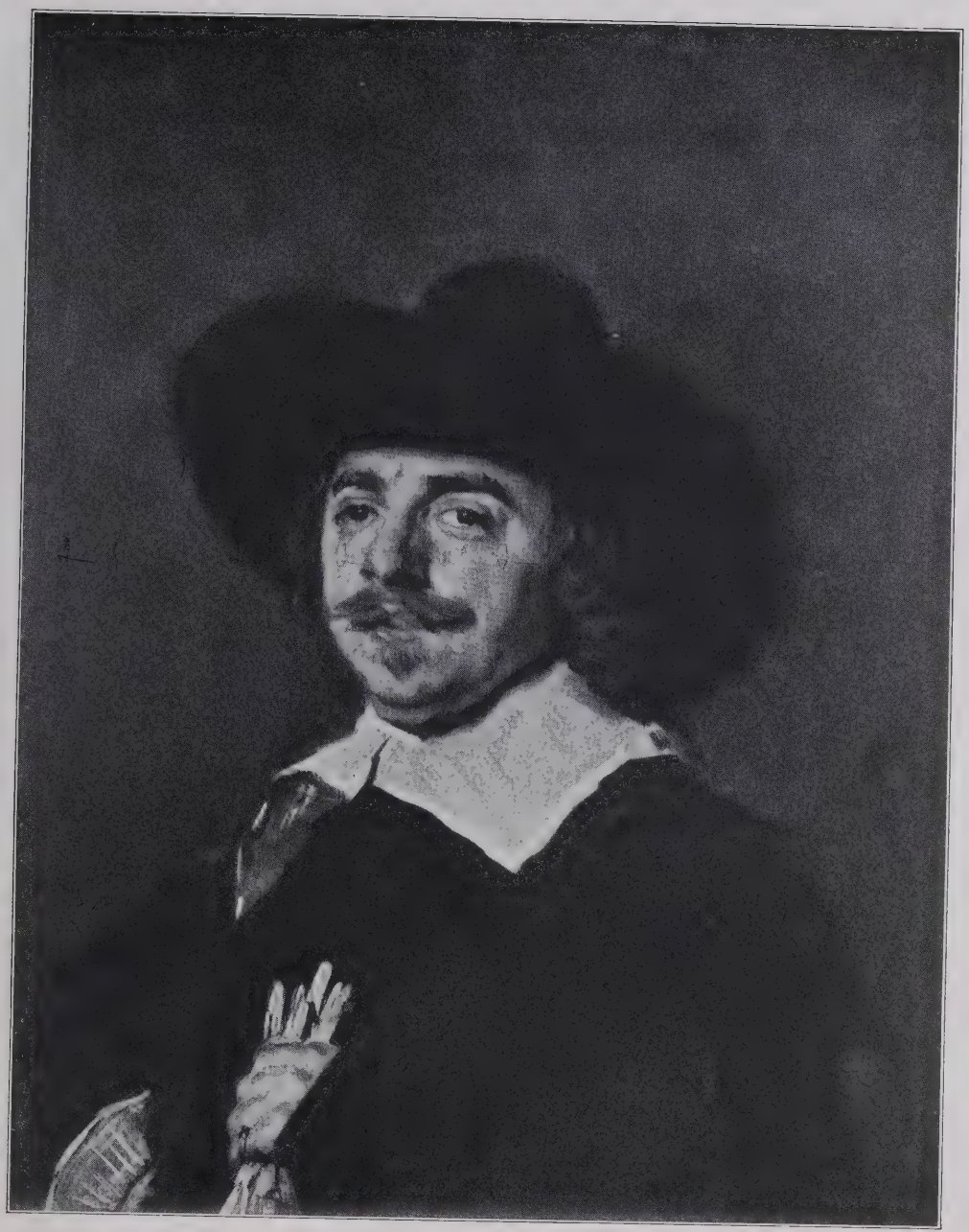
Brustbild eines Mannes

Portrait of a man, bust

Um 1646—1647

Portrait d'homme, buste

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Kassel, Gemäldegalerie

Auf Holz, H. 30, B. 23

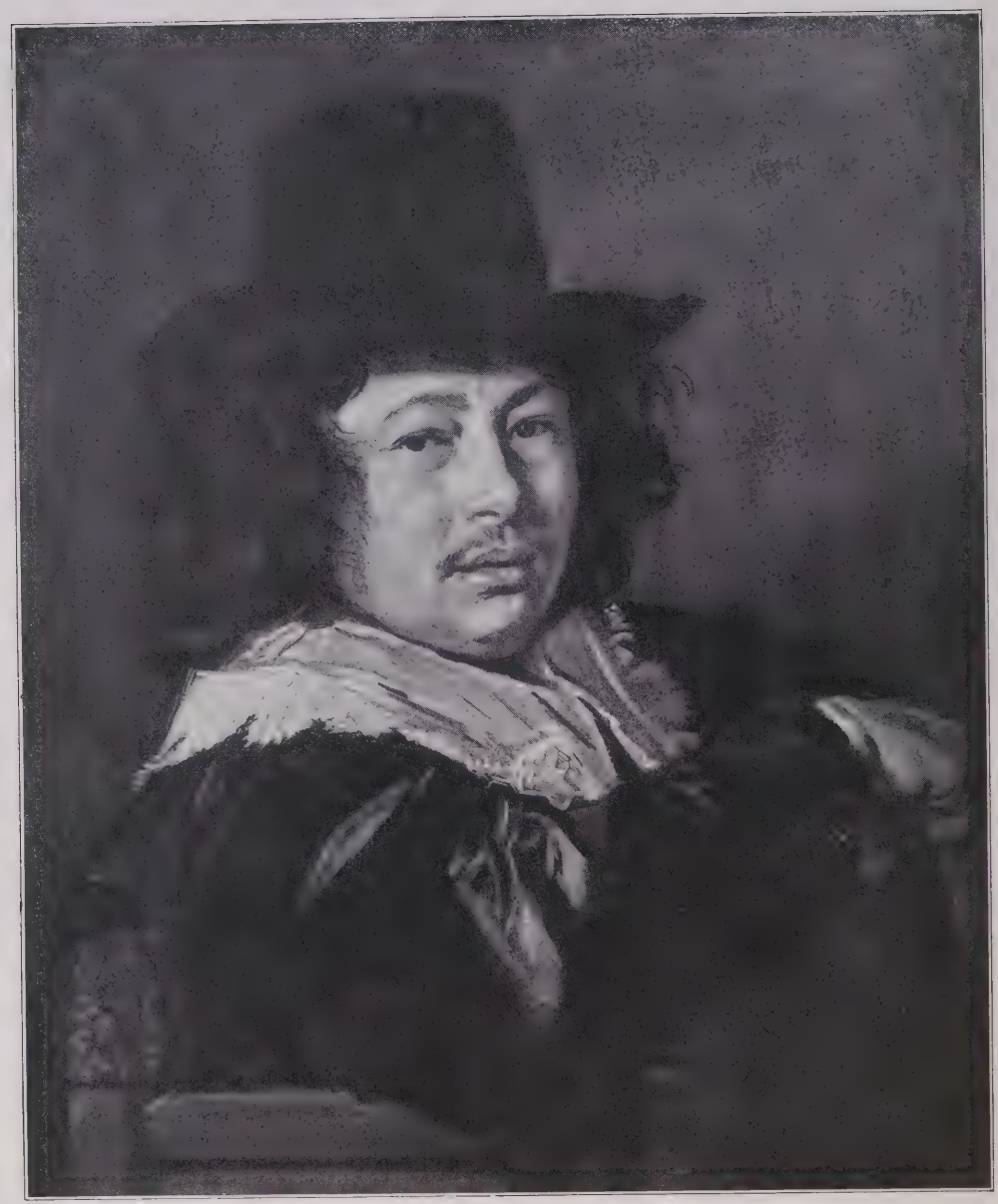
Brustbild eines Mannes

Portrait of a man, bust

Um 1646—1647

Portrait d'homme, buste

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Petersburg, Ermitage

Auf Leinwand, H. 68, B. 56

Bildnis eines sitzenden Mannes

Portrait of a sitting man — Um 1646—1647 — Portrait d'un homme assis

Nach einer Aufnahme von Ad. Braun & Cie., Dornach

Petersburg, Ermitage

Auf Leinwand, H. 84, B. 67

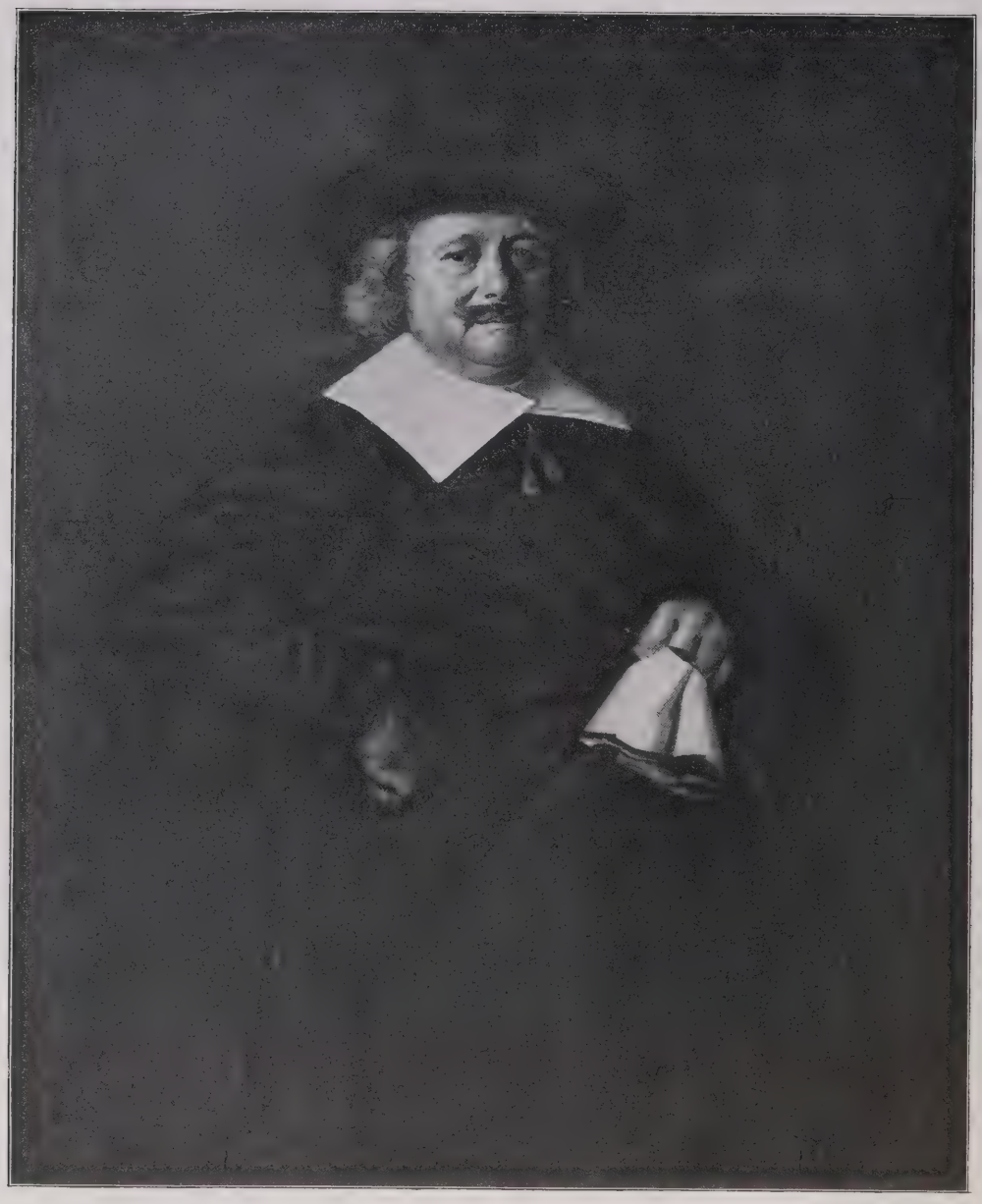
Bildnis eines Offiziers

Portrait of an officer

Um 1646—1647

Portrait d'un officier

Nach einer Aufnahme von Ad. Braun & Cie., Dornach



New York, C. M. Schwab

Auf Leinwand, H. 122,5, B. 97,5

Bildnis eines stehenden Herrn

Portrait of a standing gentleman 1648 Portrait d'un homme debout

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Boston, Museum

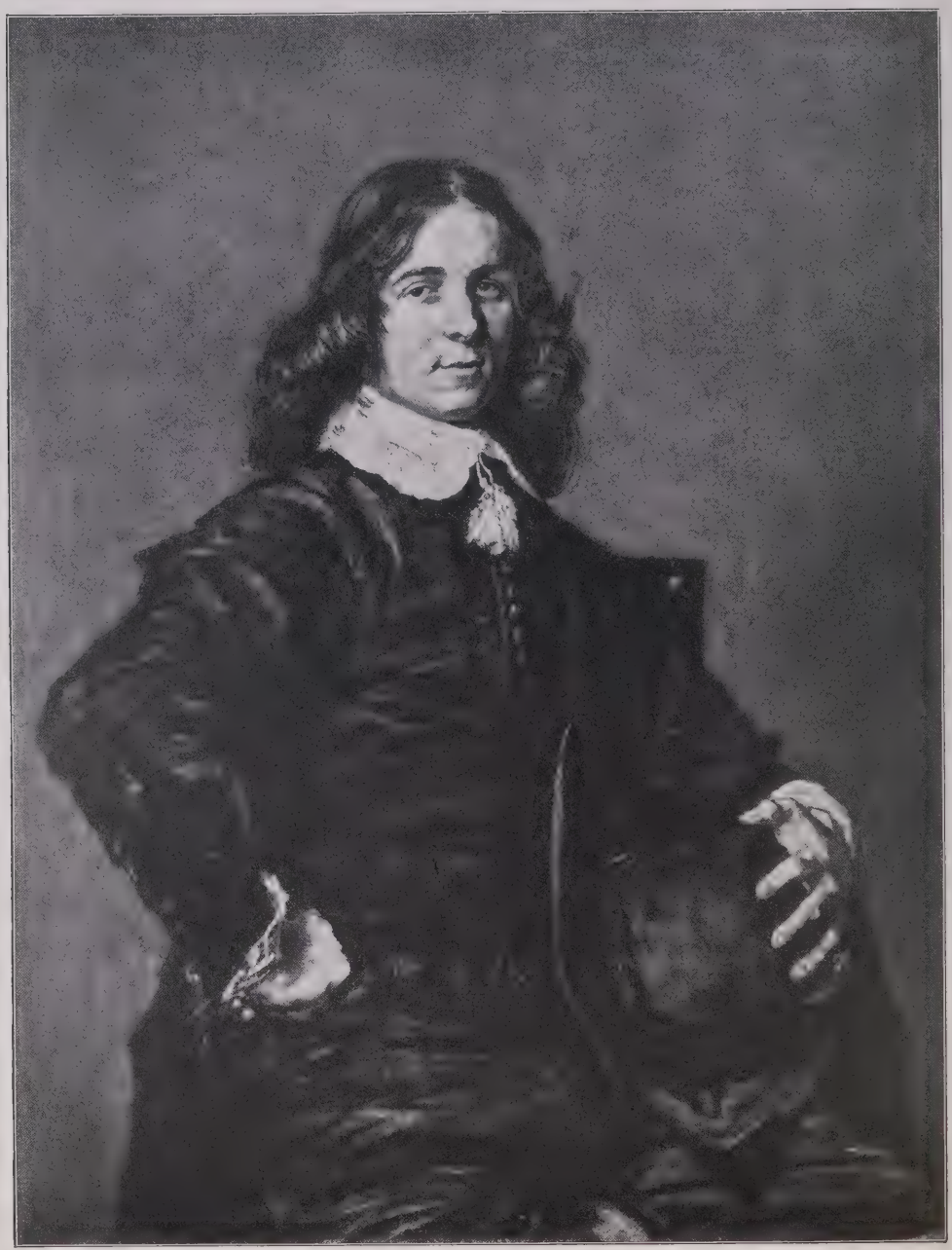
Auf Leinwand, H. 122, B. 93

Bildnis der Frau des Vorigen

Portrait of his wife

1648

Portrait de sa femme



Cincinnati, Ch. Taft

Auf Leinwand, H. 109, B. 82,5

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man — Um 1648—1650 — Portrait d'un jeune homme

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Cincinnati, Ch. Taft

Auf Leinwand, H. 109, B. 82,5

Bildnis seiner Frau

Portrait of his wife

Um 1648—1650

Portrait de sa femme

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

New York, Sammlung Mcormick — Auf Leinwand, H. 105, B. 90

Kniebild eines stehenden Herrn

Three quarter length figure of a standing man — Um 1648—1650 — Portrait d'un homme debout vu jusqu'aux genoux

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Warschau, Gräfin Zamoyski

Auf Leinwand, H. 105, B. 90

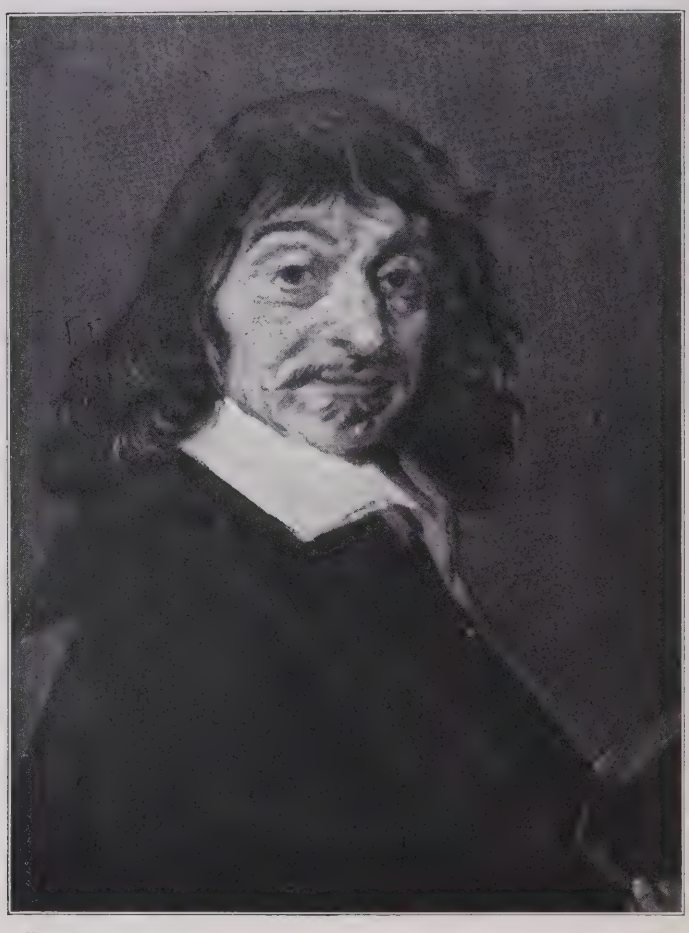
Bildnis seiner Frau

Portrait of his wife

Um 1648—1650

Portrait de sa femme

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin



Kopenhagen, Ny-Carlsberg Glyptothek — Auf Holz, H. 18, B. 14

Studie zu dem folgenden Bild

Study to the following picture — Um 1649 — Étude pour la peinture suivante

Nach einer Aufnahme von Ad. Braun & Cie., Dornach

Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 76, B. 68

René Descartes, französischer Philosoph und Mathematiker (1596—1650)
Um 1649

Nach einer Aufnahme von Ad. Braun & Cie., Dornach

Paris, Louvre (Sammlung Baron de Schlichting) Auf Leinwand, H. 82, B. 67

Bildnis eines jungen Malers

Portrait of a young artist 1648 Portrait d'un jeune artiste

London, P. u. D. Colnaghi

Auf Leinwand, H. 61, B. 48

Halbfigur eines älteren Mannes

Half length figure of an elderly man Um 1649—1650 Demi-figure d'un homme âgé

Wien, Baron L. von Rothschild

Auf Leinwand, H. 107,5, B. 78,7

Kniefigur eines Herrn

Three quarter length figure of a gentleman Um 1649—1650 Portrait d'un homme vu jusqu'aux genoux

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Wien, Baron L. von Rothschild

Auf Leinwand, H. 100, B. 82,5

Bildnis der Frau des Vorigen

Portrait of his wife

Um 1649—1650

Portrait de sa femme

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

London, Nationalgalerie

Auf Leinwand, H. 152, B. 253

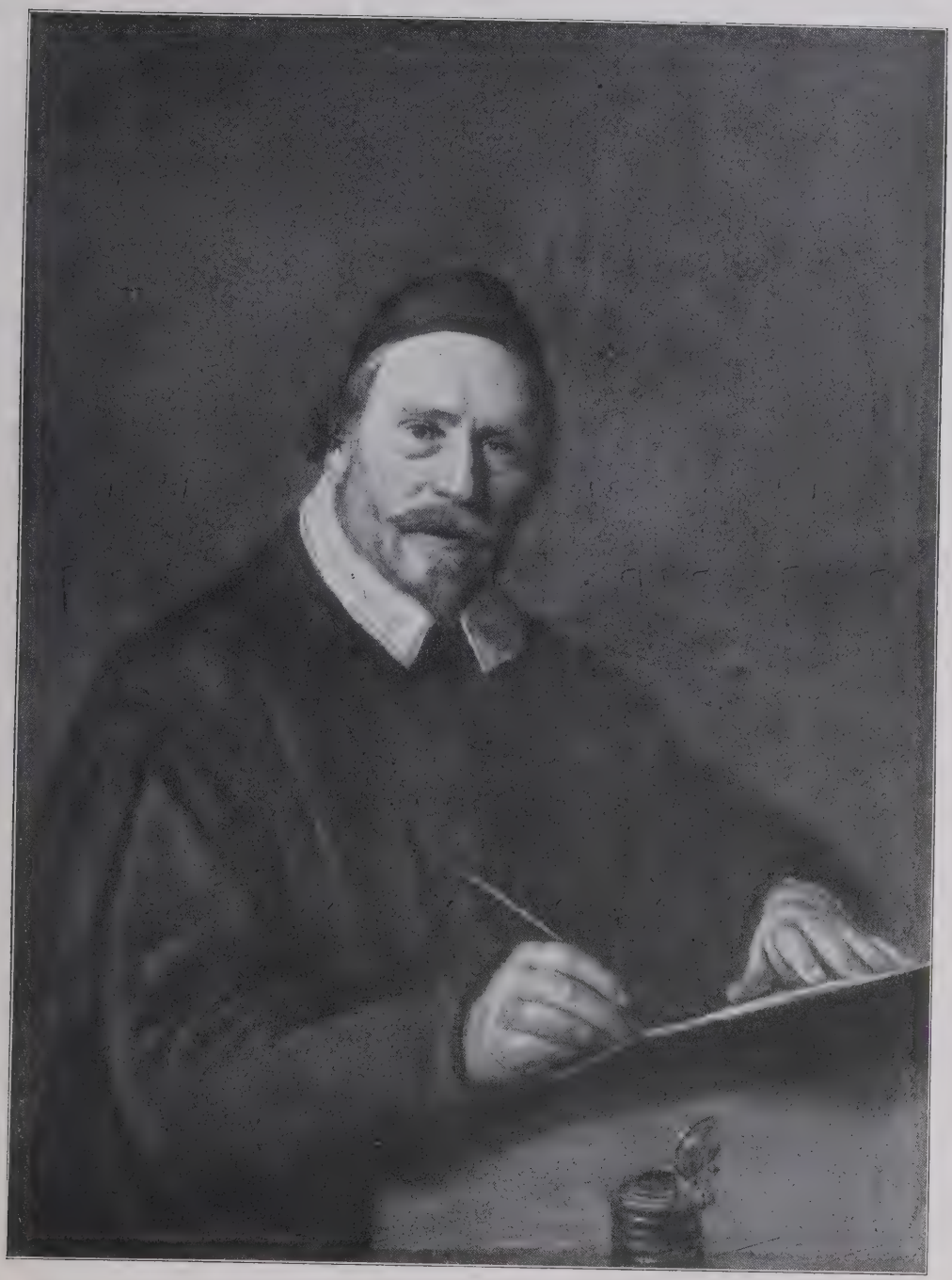
Familienbildnis

Um 1649—1650

A family group

Une famille

Nach einer Aufnahme von Ad. Braun & Cie., Dornach



Akersloot (Nordholland), Katholisches Pastorat

Lebensgroß

Nicolaas Stenius, Prediger in Akersloot (1631—1670)

1650

Nach einer Aufnahme der Kunsthandlung Douwes, Amsterdam

Gotha, Museum — Auf Leinwand, H. 87, B. 82

Brustbild eines Mannes

Portrait of a man — Um 1650 — Portrait d'homme

Philadelphia, J. E. Widener

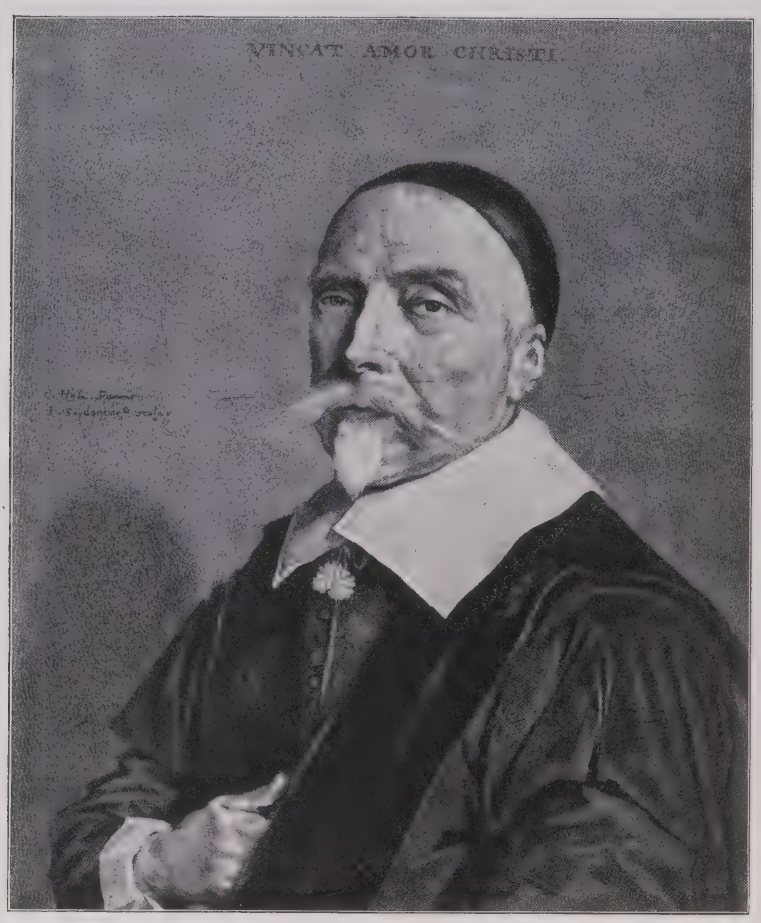
Auf Leinwand, H. 66, B. 54

Halbfigur eines jungen Mannes

Half length figure of a young man

Um 1650

Demi-figure d'un jeune homme



Jacobus Revius, Professor der Theologie in Leiden (1586—1658)
Um 1650
Stich von J. Suyderhoef nach dem verschollenen Original

New York, Frank P. Wood — Auf Leinwand, H. 57, B. 45

Brustbild eines jungen Mannes

Half length figure of a young man — Um 1650 — Demi-figure d'un jeune homme

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

New York, J. M. Stettenheim — Auf Leinwand, H. 66, B. 49,5

Halbfigur eines jungen Mannes

Half length figure of a young man — Um 1650 — Demi-figure d'un jeune homme

Haag, Frau Kleykamp

Auf Leinwand, H. 63,5, B. 53,5

Bildnis eines Herrn mit langen Locken

Portrait of a man with long curls — Um 1650–1652 — Portrait d'un homme avec boucles longs

Philadelphia, J. E. Widener

Auf Leinwand, H. 109, B. 79,5

Bildnis eines stehenden Mannes

Portrait of a standing man — Um 1650—1652 — Portrait d'un homme debout

Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 108, B. 80

Bildnis seiner Frau

Portrait of his wife

Um 1650—1652

Portrait de sa femme

Nach einer Aufnahme von Ad. Braun & Cie., Dornach

Petersburg, Ermitage

Auf Leinwand, H. 84, B. 67

Bildnis eines sitzenden Herrn

Portrait of a sitting gentleman Um 1650—1652 Portrait d'un homme assis

Nach einer Aufnahme von Ad. Braun & Cie., Dornach

New York, M. Knoedler & Co.

Auf Leinwand, H. 80,7, B. 64

Bildnis einer älteren Frau

Portrait of an elderly woman

1650

Portrait d'une femme âgée

Uccle (bei Brüssel), M. van Gelder — Auf Holz, H. 88, B. 63

Bildnis einer sitzenden Frau

Portrait of a sitting woman — Um 1650—1652 — Portrait d'une femme assise

Almelo, H. E. ten Cate

Papier auf Holz, H. 20, B. 18,5

Studie zu dem folgenden Bild

Study to the following picture — Um 1650—1652 — Étude pour la peinture suivante

Antwerpen, Museum

Auf Leinwand, H. 115,4, B. 87,5

Stephanus Geraerdts, Schöffe von Haarlem († 1671)

Um 1650—1652

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Ferrières, Edmond de Rothschild — Auf Leinwand, H. 116, B. 86

Isabella Coymans, Frau des Vorigen (nach 1616—1689)

Nach einer Aufnahme von Ad. Braun & Cie., Dornach

Budapest, Museum der schönen Künste

Auf Holz, H. 64,5, B. 46

Brustbild eines Herrn

Portrait of a gentleman

Um 1652—1654

Portrait d'homme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

New York, H. C. Frick (†)

Auf Leinwand, H. 112,5, B. 81,5

Kniebild eines stehenden Herrn

Portrait of a standing gentleman Um 1652—1654 Portrait d'un homme debout

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

New York, Metropolitan Museum — Auf Leinwand, H. 106,5, B. 83,7

Kniebild eines stehenden Herrn

Three quarter length figure of a standing man — Um 1652—1654 — Portrait d'un homme debout vu jusqu'aux genoux

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 49, B. 32

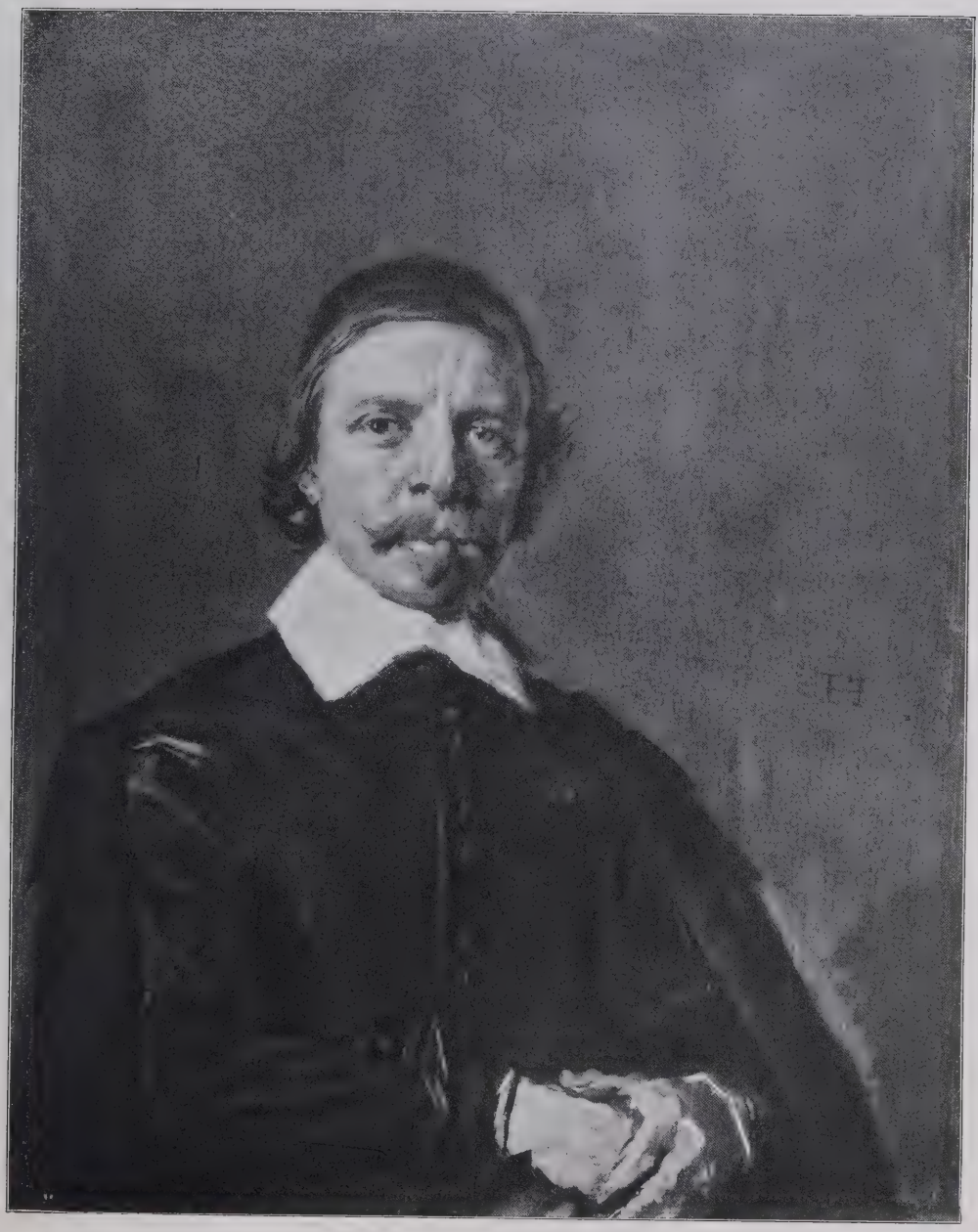
Willem Croes
Um 1653—1655

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

1871 in der Sammlung Schwabe in London

Cornelis Guldewagen, Bürgermeister von Haarlem († 1663)
Um 1653—1655

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin



Amsterdam, Rijksmuseum

Auf Holz, H. 37, B. 29,8

Halbfigur eines Herrn

Half length figure of a gentleman Um 1653—1655 Demi-figure d'un homme

Berlin, Berthold Richter

Papier auf Leinwand, H. 32, B. 26

Theodor Wickenburg, Prediger in Haarlem († 1655)

Um 1654

New York, M. Knoedler & Co. Auf Holz, H. 27,5, B. 23

Frans Post, Haarlemer Maler (um 1620–1680)

Um 1655

Nach einer Aufnahme von F. Bruckmann A.-G., München

Luzern, Kunsthandel

Auf Holz, H. 25, B. 20

Vincent Laurensz van der Vinne, Haarlemer Maler (geb. 1629)

1655

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Hamburg, Carl Mandl — Auf Holz, H. 31,5, B. 24,5

Bildnis eines jungen Mannes

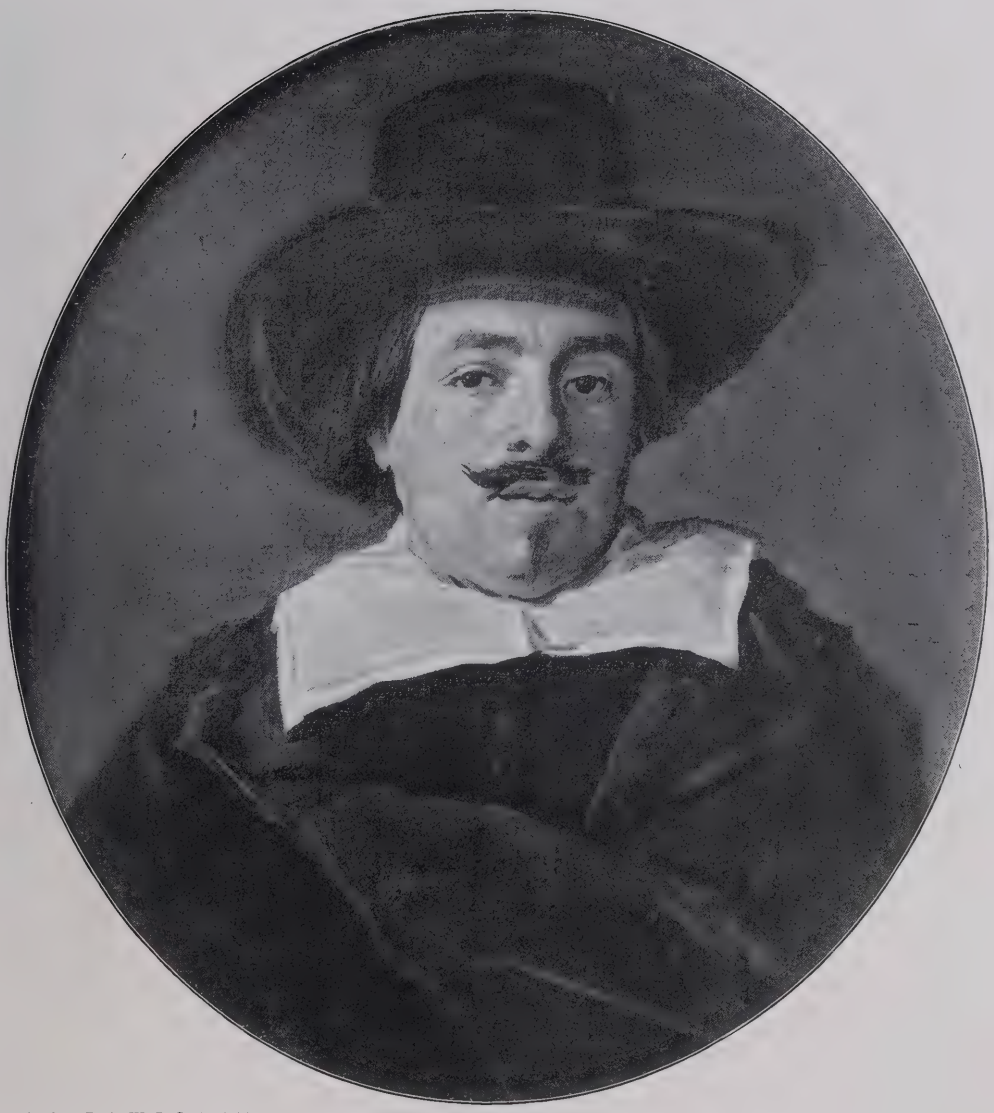
Portrait of a young man — Um 1655 — Portrait d'un jeune homme

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Auf Leinwand, H. 89, B. 70

Tyman Oosdorp († 1668)
1656

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



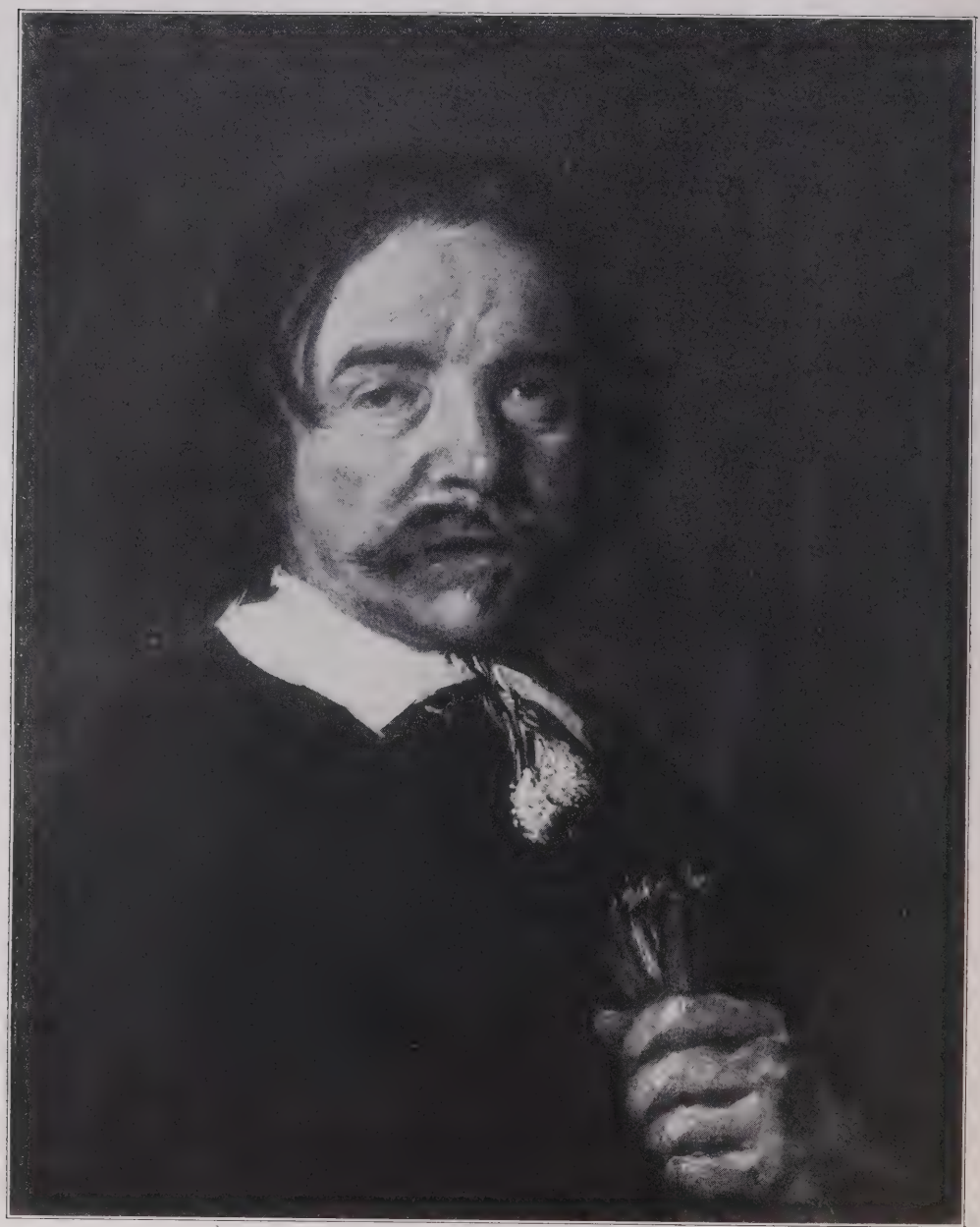
Aynhoe Park, W. C Cartwright

Auf Leinwand, H. 65, B. 56,5

Brustbild eines jüngeren Mannes

Portrait of a middle aged man — Um 1656 — Portrait d'homme

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin



Berlin, P. von Schwabach

Auf Holz, H. 59, B. 46,5

Brustbild eines Herrn

Um 1657

Portrait of a gentleman

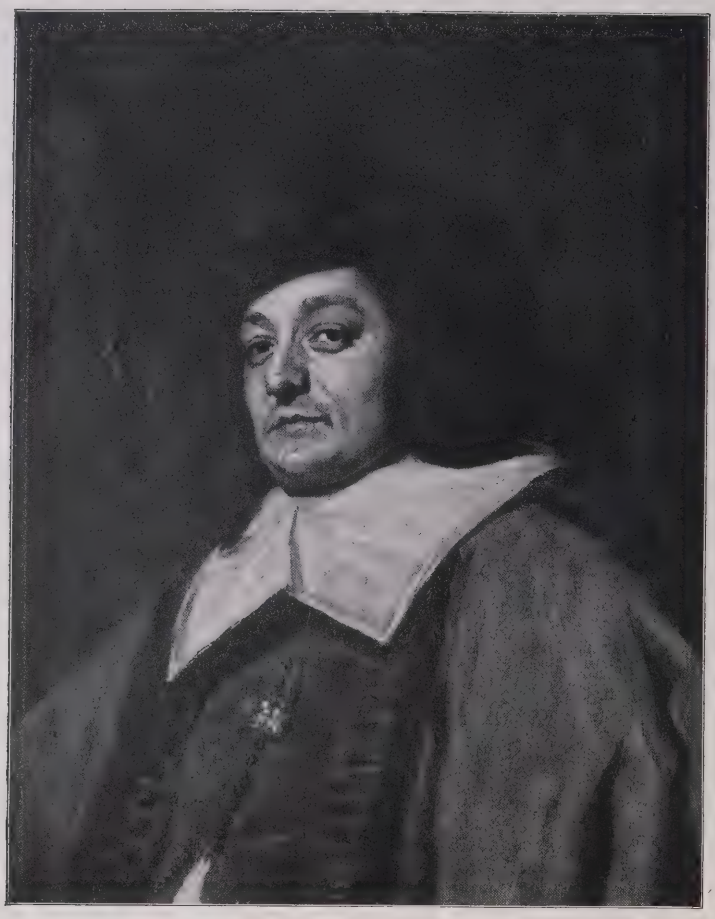
Portrait d'homme

Amiens, Museum · Auf Holz, H. 58, B. 45

Jacop van Campen, Stadtarchitekt in Amsterdam († 1657)

Um 1657

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin



Berlin, M. Kappel (†) Auf Holz, H. 35, B. 26

Brustbild eines Herrn

Portrait of a gentleman Um 1657—1660 Portrait d'homme

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Amiens, Museum

Auf Leinwand, H. 76, B. 63

Bildnis eines sitzenden Mannes

Portrait of a sitting man — Um 1657—1660 — Portrait d'un homme assis

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Auf Leinwand. H. 102, B. 82

Kniebild eines älteren Mannes

Portrait of an elderly man — Um 1657—1660 — Portrait d'un homme âgé

New York, Joseph Samson Stevens — Auf Leinwand, H. 99, B. 81

Kniebild einer Frau (die Gattin des Vorigen?)

Three quarter length figure of a woman — Um 1657—1660 — Portrait d'une femme vue jusqu'aux genoux

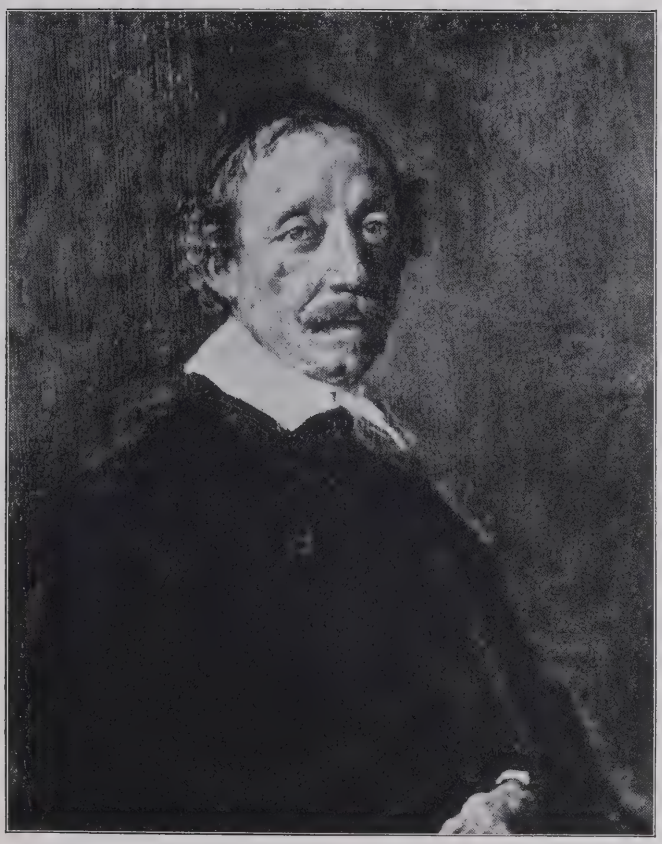
Nach einer Aufnahme von Ad. Braun & Cie., Dornach

Paris, A. Schloß

Auf Holz, H. 28,5, B. 23,5

Adrianus Tegularius, Prediger in Haarlem (geb. 1605)

Um 1658

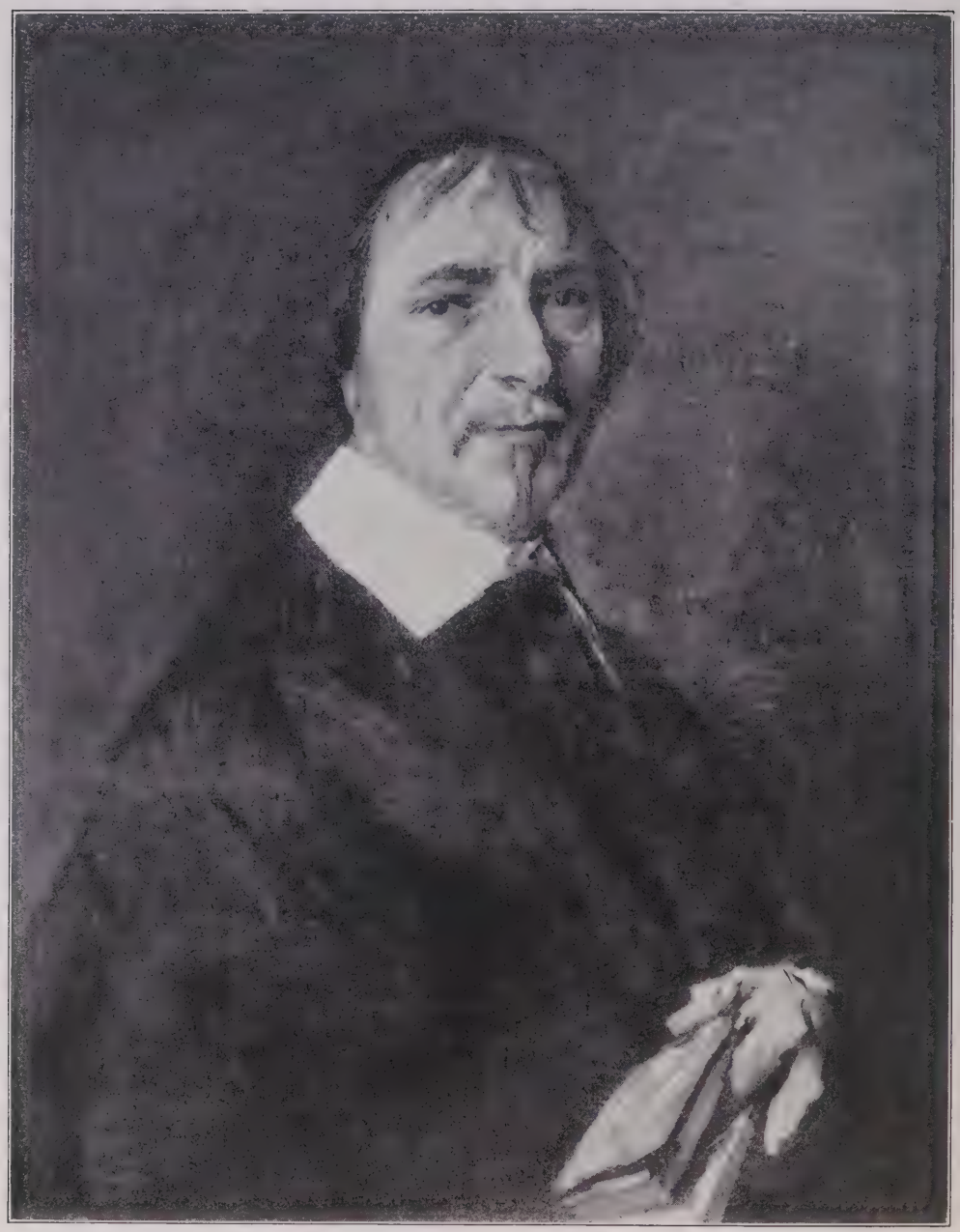


Philadelphia, E. Bok — Kleines Format

Bildnis eines Predigers

Portrait of a preacher — Um 1658 — Portrait d'un prédicateur

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin



Amiens, Museum

Auf Leinwand, H. 76, B. 63

Herman Langelius, Prediger in Amsterdam (1614—1666)

Um 1659

Berlin, P. von Schwabach

Auf Holz, H. 38,5, B. 30

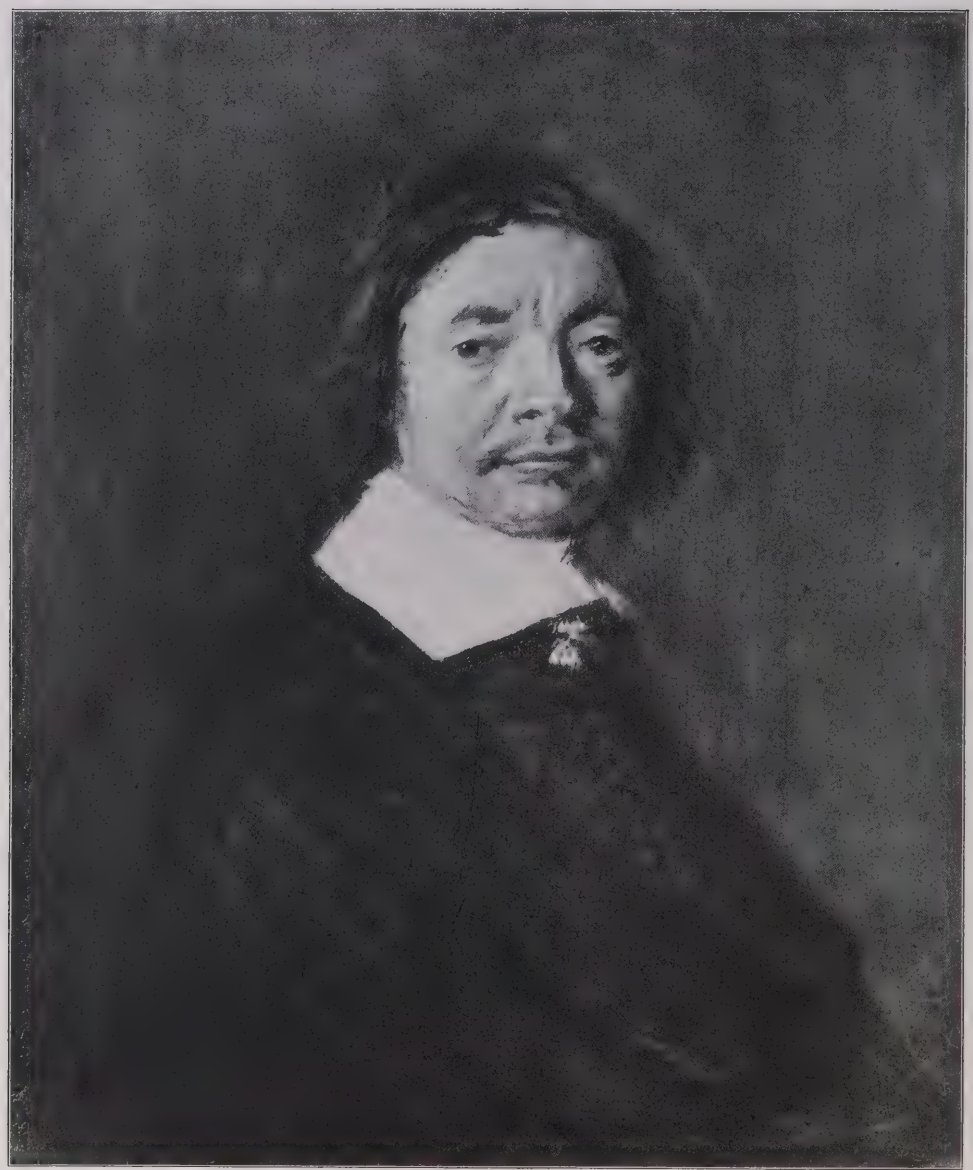
Bildnis eines Gelehrten

Portrait of a scholar

Um 1660

Portrait d'un savant

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin



Kopenhagen, H. Hellbuth

Auf Holz, H. 31,5, B. 25,5

Brustbild eines Mannes

Portrait of a man, bust — Um 1660 — Portrait d'un homme en buste

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Cambridge, Fitzwilliam-Museum

Auf Leinwand, H. 75, B. 61

Halbfigur eines Mannes

Half length figure of a man — Um 1661—1663 — Demi-figure d'un homme

Paris, Museum André-Jacquemart — Auf Leinwand, H. 67, B. 59

Bildnis eines sitzenden Mannes

Portrait of a sitting man — Um 1661—1663 — Portrait d'un homme assis

Kassel, Gemäldegalerie

Auf Leinwand, H. 79, B. 65

Bildnis eines sitzenden Mannes

Portrait of a sitting man — Um 1661—1663 — Portrait d'un homme assis

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Haarlem, Frans Hals-Museum

Auf Leinwand, H. 168, B. 252

Die Vorsteher des Altmännerhauses in Haarlem

The administrators of the old men hospital in Haarlem 1664 Les Régents de l'hospice des vieillards à Haarlem

Nach einer Aufnahme von Ad. Braun & Cie., Dornach

Haarlem, Frans Hals-Museum

Auf Leinwand, H. 166, B. 246

Die Vorsteherinnen des Altmännerhauses in Haarlem

The administrators of the old men hospital in Haarlem 1664 Les Régentes de l'hospice des vieillards à Haarlem

Nach einer Aufnahme von Ad. Braun & Cie., Dornach

Panshanger, Lord Desborough (†)

Auf Leinwand, H. 70,5, B. 59

Halbfigur eines jungen Mannes

Half length figure of a young man Um 1664—1666 Demi-figure d'un jeune homme

Nach einer Aufnahme von Ad. Braun & Cie., Dornach

Wien, L. Lilienfeld

Auf Leinwand, H. 85,5, B. 67

Halbfigur eines Herrn mit langen Locken

Half length figure of a man with long curls Um 1664—1666 Demi-figure d'un homme avec boucles longs

ANHANG

WERKSTATT- UND SCHÜLERARBEITEN

SUPPLEMENT

STUDIO- AND SCHOLAR-WORKS

SUPPLÉMENT

TRAVAUX D'ATELIER ET DE L'ÉCOLE

Auf die Wiedergabe der zahlreichen genauen Werkstattwiederholungen der Genrebilder, die meist in Bode-Binders Werk abgebildet sind, ist verzichtet worden. Auch erschien es überflüssig, die früher unter dem Namen des Frans Hals häufig reproduzierten Familienbilder im Louvre (Hendrik Pot) und in der Münchener Pinakothek und die mit ihnen zusammenhängenden Bilder der zwei verschiedenen Meister, die heutzutage kaum mehr mit Frans Hals verwechselt werden können, aufzunehmen.

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Auf Leinwand, H. 81, B. 62

Das lustige Kleeblatt

The merry trio

Le gai trio

London, J. S. Heseltine

Auf Holz, H. 65, B. 52,5

Junker Ramp und seine Liebste

Younker Ramp and his sweetheart

Chevalier Ramp et son amante

Wiltonhouse, Earl of Pembroke

Rommelpotspieler

The „rommelpot" player

Joueur de „rommelpot"

Frankfurt a. M., Freiherr von Goldschmidt-Rothschild

Auf Holz, H. 36, B. 27

Mann mit Weinglas

Man holding a glass of wine

Homme portant une verre de vin dans sa main

Lowther Castle, Earl of Lonsdale

Lebensgroß

Bildnis eines Offiziers

Portrait of an officer

Portrait d'un officier

Amsterdam, Kunsthandel

Auf Leinwand, H. 75, B. 61,5

Herr van Bredehoff

Amsterdam, Rijksmuseum — Auf Leinwand, H. 47, B. 37

Johann Barclayus (1582—1621)

Erläuterungen

Die Abkürzung HdG mit folgender Nummer bezieht sich auf C. Hofstede de Groot: Verzeichnis der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts, 3. Band, 1910, die Abkürzung Bode mit folgender Nummer auf W. von Bode und J. Binder: Frans Hals, Berlin, Photographische Gesellschaft, 2 Bände, 1914.

Titelbild. HdG 148, Bode 217. Die Wiederholungen des Bildes bei Frau Senf in New York, im Museum von Helsingfors (früher Nardus in Suresnes und Widener in Philadelphia), in der Dresdener Galerie, im Museum von Haarlem (Ausschnitt des Kopfes in Rund) dürften schwerlich eigenhändig sein. Die zahlreichen Kopien aus der Zeit machen es wahrscheinlich, daß das Original von alters her für ein Selbstbild gehalten wurde. Die Ähnlichkeit mit dem beglaubigten Selbstbildnis auf dem Schützenstück von 1639 und dem Gemälde der Sammlung Frick (S. 126) ist ziemlich groß.

S. 1. Unveröffentlicht. Im Katalog des Städelschen Institutes als „Niederländische Schule um 1610" (Nr. 201). Der Vergleich mit den folgenden Bildern, besonders mit dem Schützenstück von 1616, dürfte meine Zuschreibung an Frans Hals rechtfertigen. Rechts oben bezeichnet (teilweise überschnitten) ÆTATIS SVÆ ANNO 1610. Das Bild ist wahrscheinlich, wie das folgende, ein Fragment.

S. 3. Veröffentlicht von G. D. Gratama in Oude Kunst 1920. Links unter dem Wappen bezeichnet: ÆTATIS SVÆ 77 ANº 1611. 1919 von dem Londoner Kunsthändler H. M. Clark, der das Bild in England entdeckte, erworben. Bei HdG und Bode nach dem Stich J. v. Veldes beschrieben.

S. 4. Bode 88. Besonders die Hände und der Totenschädel verraten in ihrer meisterhaften Ausführung den Künstler. Vermutlich wurde Frans Hals in der Komposition bei Bildern dieser Art durch Cornelis Ketel angeregt, von dem es mehrere Kniestücke von Männern, die in der Linken einen Totenschädel halten, gibt.

S. 5. Zuerst von Hofstede de Groot als Frühwerk des Künstlers bestimmt. Links mit dem Monogramm bezeichnet.

S. 6 links. Bode 90. Das etwas ängstlich ausgeführte Bildnis scheint dem verlorenen Porträt des Jan Bogaert nahe zu stehen (man vergleiche auch das ähnlich angebrachte Wappen im Hintergrund).

S. 7. HdG 260, Bode 87. Die Zuschreibung Bodes an Frans Hals dürfte das Richtige treffen. Man hat wegen der ähnlichen Technik an Th. de Keyser gedacht und könnte an Buytewech erinnern, an den die Komposition gemahnt. Doch hat de Keyser um 1615 noch nicht so breit gemalt, und Buytewech ist flüchtiger und flüssiger in der Malweise.

S. 8. HdG 431, Bode 92. Links auf der Stuhllehne 1616 datiert. Zehn der zwölf Dargestellten sind dem Namen nach bekannt: Der Hauptmann Pieter Schout Jacobsen. Die Kapitäne (Oberleutnants): Johan van Napels, Job Claasz Gyblaut, Outgert Pietersen, Jacob Schoneus. Die Leutnants: Dirk Dirksen Schipper, Hendrik Jacobsen Coning. Die Fähnriche: Gerardt Cornelisz Vlasman, Jacob Schout Cornelisz. — Das Gemälde ist, nachdem im Lauf der Zeit die reichen Farben im dicken Firnis ganz versunken waren, auf Anlaß Direktor Gratamas mit Sorgfalt restauriert worden und strahlt jetzt wieder in ursprünglicher Farbenpracht (vgl. Bulletin van den Ned. Oudheidk. Bond 1920).

S. 11. HdG 205, Bode 89. Links oben die Aufschrift: „Wie begeert" (wer begehrt?), die sich auf die getrockneten Heringe bezieht, die der Dargestellte zum Kauf anbietet. Rechts oben unter dem Wappen: ÆTAT SVÆ 73 und die Jahreszahl 1616. Van der Morsch

ist demnach 1543 (nicht 1546 wie HdG und Bode angeben) geboren; er starb 1629 im Alter von 86 Jahren.

S. 12. HdG 141, Bode 1. Offenbar identisch mit der „Fassnacht" der Amsterdamer Versteigerung vom 5. Juni 1765 (HdG 137[n]). Bezeichnet auf der Bierkanne mit den Buchstaben f. h. in gotischer Form. Vom Stil abgesehen weist auch dies Monogramm, das der Künstler später nicht mehr gebraucht, auf eine frühe Zeit. Die anderen Bilder des Künstlers aus dem zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts sind alle unbezeichnet. Das Monogramm in großen römischen Buchstaben kommt auf einem datierten Bild zuerst auf dem Porträt des Scriverius von 1626 (S. 50) vor, doch dann noch in der Form F. H. F. (verbunden). — Der Hintergrund des Bildes ist übermalt, wie eine (bei Bode abgebildete) Zeichnung A. van den Berge's, die Hofstede de Groot entdeckte, zeigt; darnach waren noch sechs Köpfe hinter dem dicken Alten sichtbar. — Dirk Hals kopierte das Gemälde in kleinem Maßstabe für die Mittelgruppe eines Gesellschaftsstückes im Louvre und in einem anderen Bildchen in der Sammlung S. Borchard in New York, auf dem auch die übermalten Hintergrundfiguren sichtbar sind. — Der Mann rechts hinten ist derselbe, der auf dem Doppelbildnis im Rijksmuseum (S. 20) und auf dem Bildnis beim Herzog von Devonshire (S. 41) wiedergegeben ist. Nach einer Vermutung Dr. Binders ist in ihm möglicherweise Dirk Hals zu erkennen. Vielleicht handelt es sich jedoch um ein Selbstbildnis.

S. 13. HdG 222, Bode 93. Auf dem Buch bezeichnet ÆT. 44 1617. Rechts oben sind die Altersangabe und die Jahreszahl wiederholt. Gestochen von J. Suyderhoef. Der Stich J. Mathams von 1618 ist nicht nach diesem Bild, sondern nach einem Porträt H. Goltzius' angefertigt. Zur Zeit, als Frans Hals Schrevelius, den Rektor des Leidener Gymnasiums, porträtierte, war Rembrandt, damals elf Jahre alt, Schüler dieses Gymnasiums. Später hat Frans Hals den Gelehrten noch einmal porträtiert (S. 71).

S. 14. HdG 270, Bode 95. Bezeichnet rechts oben unter dem Wappen ÆTATIS SVÆ . . ., darunter 1619.

S. 15. HdG 429, Bode 131. Nach HdG um 1630—1635, nach Bode um 1630. Doch stimmt die Malweise völlig mit der des Kasseler Ehepaares überein; die fein vertriebenen grünlichen Töne im Gesicht des Kindes kehren ähnlich bei dem weiblichen Bildnis wieder. Das Muster der Kette und der Spitzen ist mit gleich spitzem Pinsel wie dort hart aufgesetzt. Auch das Kostüm des Kindes — Goldbrokat italienischer Herkunft und Reticellaspitzen — weist auf eine verhältnismäßig frühe Zeit. — Das Bild stammt aus Schloß Ilpenstein in Amsterdam.

S. 16. HdG 154, Bode 121. Rechts oben bezeichnet ÆTAT SVÆ 40 (nach HdG aus 30 verändert) 1629 (nach HdG aus 1620 verändert). Die Komposition und Malweise paßt besser zu den Bildern um 1620, als zu denen um 1630. Der Dargestellte hält auch noch den hohen Hut in der Hand, der um 1630 schon aus der Mode war.

S. 17. HdG 155, Bode 122. Bezeichnet und datiert wie das vorige. Die Malweise des Kopfes erinnert an Hendrik Pot. Zusammen mit dem Gegenstück vom Louvre 1884 aus dem Hofje van Beresteyn in Haarlem gekauft.

S. 18. HdG 265, Bode 97. Die Wappen bei diesem Bild und dem Gegenstück sind noch nicht festgestellt. — Die Technik ist noch fest und in den Übergängen vertrieben, fast sorgfältiger als auf dem Schützenstück von 1616; in den Fleischtönen herrschen noch grünliche Schatten vor.

S. 19. HdG 374, Bode 98. Farbiges Kostüm: das Mieder violett, der Rock in rosavioletten und blaugrünen Tönen schillernd, die Stickerei und die Ketten sind mit Chromgelb pastos aufgetragen.

S. 20. HdG 427, Bode 96. Früher Bildnis des Künstlers und seiner Frau benannt. Die Ähnlichkeit, die der Dargestellte mit den Selbstbildnissen des Frans Hals hat, veranlaßte Binder zu der Annahme, daß Dirk Hals und Agnietje Jansdr wiedergegeben seien. Dirk Hals heiratete 1621. Sein Alter (er ist 1591 geboren) und die Technik des Bildes passen etwa zu diesem Datum. Doch halte ich es immer noch für möglich, daß die alte Benennung das Richtige trifft.

S. 21. Unveröffentlicht. Vielleicht ist das höchst reizvolle Porträt Ausschnitt aus einem größeren Bild.

S. 22. HdG 430. Die Nachzeichnung veröffentlicht von C. Hofstede de Groot in Oud Holland 1919, S. 128.

S. 23. HdG 139, Bode 2. Bezeichnet am Kaminrand F. Hals 1623. Der Name des Bildes „Junker Ramp und seine Liebste", der, wie es scheint, zuerst im Katalog der Sammlung J. Enschedé in Haarlem 1786 vorkommt, dürfte kaum der ursprüngliche sein. Den Anlaß dazu gab vermutlich das Porträt des Fähnrichs Pieter Ramp, der mit seinem Hund auf dem Festmahl der Offiziere von den Cluveniersdoelen wiedergegeben ist (in der linken Ecke); er hat jedoch keine Ähnlichkeit mit dem Kavalier des New Yorker Bildes. Es dürfte identisch sein mit dem „großen Bild" des „verlorenen Sohnes", das 1646 im Besitz von Cornelia van Lemens, 1647 in dem von Martin van der Broeck in Amsterdam erwähnt und auf 48 Gulden geschätzt wird. — Eine kleinere Wiederholung des Bildes mit verändertem Hintergrund, vielleicht von der Hand des Dirk Hals, in der Sammlung J. P. Heseltine in London (abgebildet im Anhang).

S. 24. HdG 136[5], Bode 10. Von den zahlreichen veränderten Wiederholungen kommt dieses — das umfangreichste — Exemplar wohl dem Original am nächsten. Es ist möglich, daß Frans Hals in den Kindern, die den Rommelpotspieler umdrängen, seine eigenen Kinder wiedergab. Nimmt man 1623 als das Entstehungsjahr der Komposition an, so würde das Alter seiner Kinder, wie es uns die Urkunden lehren, etwa dem der Dargestellten entsprechen: in der oberen Reihe wären die drei Knaben der ersten Ehe zu erkennen: Johannes (geb. 1613), Harmen (geb. 1610), Frans (geb. 1609/10), in der unteren die beiden ältesten Kinder der zweiten Ehe: Sara (geb. 1617) und Pieter (geb. 1620). — Eine Werkstattwiederholung des Rommelpotspielers allein in Halbfigur bei M. van Gelder in Uccle-Brüssel (Bode 14[b]). Eine veränderte Schulwiederholung des ganzen Bildes abgebildet im Anhang.

S. 25. Bode 78. Rechts unten mit dem Monogramm bezeichnet. Der Violinspieler spielt auffälligerweise linkshändig. Man hat daraus geschlossen, daß der Künstler sich selbst als Modell benutzt haben könne. — Ein zweites Exemplar in lebensgroßem Format (in der ersten Auflage abgebildet), das sicher n a c h dem vorliegenden, möglicherweise vom Künstler selbst, ausgeführt ist, befindet sich in der Sammlung S. Borchard in New York.

S. 26. HdG 67, Bode 84. Die Datierung ist schwierig, vielleicht ist das Bild später entstanden, wenn es überhaupt vom Künstler selbst und nicht von einem seiner Söhne oder Schüler ist.

S. 27. HdG 133, Bode 5. Im Vergleich mit der Wiederholung im New Yorker Museum (abgebildet bei Bode) wirkt dieses Bild im Ausdruck geistreicher und zurückhaltender, in der Technik freier. Es ist vermutlich das Original, das andere eine im Atelier des Künstlers entstandene Umarbeitung. Vgl. Haendcke in der Zeitschrift für bildende Kunst 1910.

S. 28. Nach HdG echt. Das Bild ist mir nur aus einer Photographie, die ich Dr. Hofstede de Groot verdanke, bekannt. Ein zweites, weniger gutes Exemplar im englischen Kunsthandel.

S. 29. HdG 98, Bode 71. Rechts oben mit dem Monogramm bezeichnet. Rotes Kostüm mit gelben Schnüren und rotgelbe Mütze. — Eine gleichzeitige Kopie im Rijksmuseum in Amsterdam (Bode 72), die, wie HdG feststellte, schon 1626 von D. Bailly in einer Zeichnung im Amsterdamer Kabinett wiedergegeben wurde.

S. 30. HdG 31B, Bode 17 und HdG 19A, Bode 34. Gegenstücke. Obgleich nicht bezeichnet, doch wohl eigenhändig.

S. 31 links. HdG 29, Bode 22. Rechts bezeichnet mit dem Monogramm. Die Komposition kommt in mehreren Exemplaren vor (z. B. bei Porgès, HdG 31A, Bode 23, bei J. Böhler, Bode 24, bei V. G. Fischer, New York, Bode 25), von denen mir das vorliegende (früher in der Sammlung A. von Oppenheim, Köln) das beste zu sein scheint.

S. 31 rechts. HdG 28, Bode 29. Gegenstück zum vorigen. Links bezeichnet mit dem Monogramm. Verschiedene, nicht ganz so gute Wiederholungen bei A. Lehmann in Paris (Bode 30), in Dijon (HdG 18), bei unbekanntem Besitzer (Bode 32).

S. 32 links. HdG 38, Bode 15. Nicht bezeichnet, aber, wie mir scheint, dem Exemplar beim Baron Louis von Rothschild in Wien (HdG 39, Bode 16) überlegen.

S. 32 rechts. HdG 27, Bode 18. Gegenstück zu nebenstehendem Bild, eigenhändige Wiederholung des Bildes bei Porgès, S. 30 links, in umgekehrtem Sinn. Eine zweite, nicht ganz so freie Ausführung bei Frau Ernesta Stern in Paris, Bode 19.

S. 33 links. HdG 132, Bode 28. Bezeichnet mit dem Monogramm. Eine Werkstattwiederholung war in der früheren Sammlung L. Knaus in Berlin (HdG 124, Bode 26). Dieselbe Komposition ohne den Knabenkopf im Hintergrund in der Sammlung J. van Alen in Rushton Hall, Kettering (HdG 30, Bode 27), doch dürfte die ursprüngliche Fassung den zweiten Kopf im Hintergrund gehabt haben, durch den die Komposition ausbalanciert wird.

S. 33 rechts. HdG 20, Bode 20. Nicht bezeichnet. Das Bild der Sammlung C. W. Elkins in Philadelphia (abgebildet bei Bode) dürfte in der Werkstatt nach diesem oder einem noch besseren Exemplar ausgeführt sein.

S. 34 links. Bode 21. Offenbar identisch mit dem bei HdG unter Nr. 27 beschriebenen Bild. Bezeichnet links mit dem Monogramm. Auf der Versteigerung Wiermann in Amsterdam 1762 kam ein ähnliches Bild mit Gegenstück vor (HdG 35 und 36).

S. 34 rechts. HdG 31, Bode 20. Nicht bezeichnet, aber zweifellos eigenhändig.

S. 35. Bode 40. Nicht so frei und geistreich in der Ausführung wie die meisten der vorangehenden Studienköpfe von Kindern, kaum eigenhändig.

S. 36. HdG 97. Früher Sammlung Preyer in Wien, dann in der Sammlung William A. Clark in New York.

S. 37. HdG 433, Bode 112. Bezeichnet mit dem aus F. H. F. zusammengesetzten Monogramm. Das Bild wird 1627 angesetzt. Das Festmahl bezog sich aber auf einen Auszug der Kompagnie nach Bergen und Hasselt am 18. Oktober 1622; das Gemälde könnte deshalb schon 1623 oder 1624 ausgeführt worden sein. Es stimmt in der Auffassung auch einigermaßen mit Bildern wie dem Junker Ramp im New Yorker Museum und dem Kavalier der Wallace-Sammlung zusammen. Die Technik allerdings scheint eher die des Schützenstückes von 1627 (S. 63) zu sein. Ein sicheres Urteil ist nicht eher möglich, als bis es wie jenes von der dicken Firnisschicht, die es bedeckt, befreit ist. — Die Dargestellten sind numeriert; ihre Namen lauten: der Hauptmann Willem Voogt (1) links am Tisch sitzend, die Kapitäne (Oberleutnants) Johan Schatter (4), Gilles de Witt (5), Willem Warmondt (3), Johan Damius Fiscal (2), in dieser Reihenfolge von links nach rechts am Tisch sitzend; die drei Leutnants: Matthys Haaswindius (8), Outgert Akersloot (7), Nicolaas van Napels (6), links oben und rechts in der oberen Reihe; und die drei Fähnriche von links nach rechts: Pieter Ramp (11), Lot Schout (10), Adriaen Matham (9). Hinten noch ein Bedienter (12). — Zwei der Dargestellten hat der Künstler später noch einmal porträtiert: Johan Schatter (4) auf dem Schützenstück von 1633 und Willem Warmondt (3) auf dem Bildnis im Besitz Goudstikkers (S. 83).

S. 38. HdG 291, Bode 100. Bezeichnet ÆTA SVÆ 26 A° 1624. Farbenprächtiges Kostüm: der Rock rot mit weiß und gelbem Muster, die Ärmelaufschläge hellrot, Schärpe und Hut schwarz.

S. 39. Das kleine, geistreich ausgeführte Bild ist früher von Bode dem Künstler mit Recht zugeschrieben worden, aber neuerdings weder in Hofstede de Groots Verzeichnis noch in Bode-Binders Werk aufgenommen. Im Katalog des Städelschen Institutes als Schule des Frans Hals (Pieter Codde). Wie der Vergleich mit den anderen Bildnissen um 1624 zeigt, paßt das Porträt jedoch sehr gut in die Entwicklung des Frans Hals. Ausdruck und Pose ist dem Bild der Wallace-Sammlung sehr verwandt. Auch Altersangabe und Jahreszahl sind ganz gleich geschrieben. Für Pieter Codde scheint es mir zu gut. Die im ersten Augenblick etwas fremd wirkende Technik erklärt sich aus der Malerei auf Kupfer.

S. 40. Nicht ganz sicher.

S. 41. HdG 287, Bode 152. Nach HdG und Bode um 1630—1635; doch nach dem Kostüm und dem Alter des Dargestellten (Selbstbildnis?), der auf der lustigen Gesellschaft

(S. 12) und dem Bildnis eines jungen Paares in Amsterdam (S. 20) vorkommt, wohl wesentlich früher.

S. 42. HdG 208, Bode 102. Rechts oben bezeichnet: ÆTAT SVÆ 29 A° 1625. Das Wappen links oben ist später hinzugefügt. Der Dargestellte kommt auch auf dem Schützenstück von 1627 (S. 63) vor: er sitzt genau in der Mitte, der fünfte von links, und ist leicht an der außergewöhnlich geformten, großen Ohrmuschel kenntlich. Sein Bruder Claes Pietersz Olycan erscheint auf dem Schützenstück von 1639 (S. 180). Die Familie der Olycan muß dem Künstler besonders gewogen gewesen sein: denn er porträtierte auch die Eltern (S. 184), die Mutter sogar zweimal (S. 181), sowie die Schwester der Mutter und ihren Mann Nicolaes van der Meer (S. 94, 95).

S. 43. HdG 209, Bode 103. Links oben bezeichnet: ÆTAT SVÆ 19 AN° 1625. Das Wappen rechts oben ist später hinzugefügt. Ohne die Altersangabe würde man die Dargestellte schwerlich für nur 19 Jahre alt halten; der ältere Eindruck ist jedoch mehr Folge des Kostüms als der Auffassung des Malers. Aletta Hanemans hatte sich im Jahr zuvor mit Jacob Olycan vermählt.

S. 44. HdG 255, Bode 94. Auf der Rückseite steht die Jahreszahl 1625. Die Vorliebe des Künstlers in dieser Zeit für farbige Kostüme äußert sich versteckt in den gelben, rosa gefütterten Handschuhen. Der Dargestellte hat eine gewisse Ähnlichkeit mit Palamedes, dem Schüler des Frans Hals, dessen Bildnis van Dyck für die Ikonographie radierte.

S. 45. HdG 246, Bode 108. Auf dem Stuhl bezeichnet ÆTA 41 1626. Der Stechpalmenzweig, den der Dargestellte in der Hand hält — auch die in der Landschaft hinten als Staffage angebrachte Figur trägt einen ähnlichen —, deutet wahrscheinlich auf Namen oder Beruf des Porträtierten.

S. 46. HdG 202, Bode 141. Dies und das Gegenstück ist weder bezeichnet noch datiert. Doch können die beiden Bilder nicht später als 1626 entstanden sein, da das Bildnis Michel van Middelhovens in diesem Jahre von J. v. Velde gestochen wurde. Der Dargestellte war 1602—1634 Prediger in Voorschoten bei Leiden. Wie wir durch die Bilder des Th. Schrevelius und des P. Scriverius erfahren, besaß der Künstler damals auch in dem benachbarten Leyden schon Freunde seiner Kunst.

S. 47. HdG 203, Bode 142. Das erste uns bekannte Werk in der großartigen Reihe von Bildnissen älterer Bürgersfrauen, aus der das Gemälde der früheren Sammlung J. Simon (1633, S. 109), das der Sammlung Frick (1635, S. 137), das Porträt der Maria Voogd (1639, S. 181) im Rijksmuseum und der Frau Bodolphe in der Sammlung Morgans (1643, S. 205) hervorragen. Die Haltung der rechten Hand ähnlich auf dem Bildnis der Anna van der Aar (S. 50) und auf dem nicht abgebildeten, im Vorwort erwähnten männlichen Porträt von 1625 im Besitz Butterys.

S. 48. HdG 382, Bode 91. Links oben neben dem (übermalten) Wappen bezeichnet: ÆTA SVÆ 37.

S. 49. Bode 99. Unbezeichnet. Die Komposition, namentlich der Landschaftsausschnitt erinnert an van Dyck. Die Malweise ist besonders in den Fleischteilen noch fein vertrieben, die Schatten sind graugrünlich. Die Farbengebung ist reich, doch durch einen warmgrauen Gesamtton überdeckt: das Kleid schwarz mit dunkellila Ärmeln und Mieder, der Stuhl dunkelgrün überzogen mit rot und grün besticktem Kissen, der Himmel über den Bäumen gelbgestreift, darüber mit schwarzblauen Wolken bedeckt.

S. 50 links. HdG 224, Bode 106. Bezeichnet auf der Umrahmung unten mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1626. Rechts in der Mitte A° ÆTAT 50. — Gestochen von J. v. Velde. Scriverius (1575—1660) war angesehener Historiker und Dichter in Leiden.

S. 50 rechts. HdG 225, Bode 107. Bezeichnet wie das vorige mit Monogramm, der Jahreszahl 1626 und der Angabe A° ÆTAT 50. Beide Bilder sind offenbar als Vorlagen für Stiche gearbeitet, doch ist von dem weiblichen Bildnis kein Nachstich aus der Zeit bekannt.

S. 51. Unveröffentlicht. Zur Zeit im Mauritshuis im Haag ausgestellt. Hellgrau im Gesamtton; braunvioletter Rock, rote und blaue Schleifen am Kostüm, auf dem Stuhl ein grünes Kissen.

S. 52 u. 53. HdG 11, Bode 8 und HdG 32, Bode 9. Beide Bilder nicht bezeichnet. Es kommen mehrere Wiederholungen, besonders von dem Knaben mit der Flöte, vor (die beste wohl die bei Sir G. Donaldson (HdG 84, Bode 7), doch dürfte es sich dabei um Werkstattarbeiten oder Schülernachahmungen (wie bei den schwachen Bildern in Lille HdG 66 u. 83) handeln.

S. 54 links. HdG 149, Bode 109. Bezeichnet rechts ÆTAT SVÆ 62 Aº 1627. Gestochen von J. v. Velde und offenbar als Vorlage für den Stich gearbeitet. Daraus erklären sich, wie in anderen ähnlichen Fällen das kleine Format, die Umrahmung und die lineare Auffassung der Darstellung. Nach einer alten Inschrift auf der Rückseite stammte Acronius aus Ostfriesland, war von 1584 an Prediger in Eelsum, von 1601 bis 1611 in Groningen, dann bis 1614 in Wesel; von dort vertrieben zog er 1614 nach Deventer und ward 1617 Professor der Theologie in Franeker; 1619 wurde er als Prediger nach Haarlem berufen, wo er bis zu seinem Tode am 29. September 1627 lebte.

S. 54 rechts. HdG 252, Bode 110. Rechts oben datiert 1627. Wohl Vorlage für einen Stich, der aber nicht ausgeführt worden zu sein scheint.

S. 55. HdG 81, Bode 56. Bezeichnet rechts unten mit dem Monogramm. Die Modelle bei diesem und den folgenden Bildern bildeten sicher die Knaben des Künstlers, von denen Houbraken erzählt, daß sie viel Begabung für Musik und Gesang gehabt hätten. Der fröhlichen Stimmung des Knaben entsprechen die lebhaften Farben des Kostümes: der Rock ist gelbgrün, der Mantel violettbraun, die Feder am Hut und das Futter der Ärmel hellblau.

S. 56. HdG 134, Bode 52. Links unten auf dem Buch mit dem Monogramm bezeichnet. Die Haupttöne sind das Schwarz des Kostüms, die hellbraune Mandoline, der grauweiße Grund und vorn die in gelbes Pergament gebundenen Bücher mit rosa Schnitt. Die ungemischten weißlichen und rosa Töne im Gesicht wiederholen sich in derselben Zusammensetzung und Technik bei dem weiblichen Bild in Berlin, so daß man eine annähernd gleichzeitige Entstehung annehmen möchte (S. 99, siehe die Bemerkung dort).

S. 57. Unveröffentlicht. Erinnert an Judith Leyster.

S. 58. HdG 82, Bode 58. Bezeichnet rechts unten mit dem Monogramm. Die Wiederholung, früher bei Sir Edgar Vincent (bei HdG versehentlich mit dem vorliegenden Bild unter einer Nummer vereinigt), scheint eine Fälschung zu sein. Von dem Kopf kommen mehrere alte Wiederholungen vor. Während der Drucklegung in den Besitz von Duveen Brothers, New York, übergegangen.

S. 59. HdG 86, Bode 57. Wohl das gleiche Modell wie auf dem vorigen Bild. In der farbigen Haltung (roter Rock, grauvioletter Mantel, olivgrüner Vorhang, auf dem Gesims eine Orange) stimmt das Gemälde gut zu dem Schützenstück von 1627, auf dem der vorn vor dem Tisch sitzende Offizier das umgekehrte Glas ähnlich wie dieser Knabe hält.

S. 60. Unveröffentlicht. — Vermutlich identisch mit dem Bilde der Versteigerung C. Buys in Amsterdam, 4. April 1827 (HdG 90a). — Das Modell bildete offenbar derselbe Knabe, den der Künstler auf den beiden vorigen Bildern wiedergab. Das Bild ist mit größter Frische gemalt und sehr reizvoll in der Farbengebung (gelbbraunes Kostüm mit weißem Kragen, hellbraune Violine, grauer Grund).

S. 61. HdG 63, Bode 53. Rechts unten mit dem Monogramm bezeichnet. Auf dem Medaillon im Gürtel ein Bild des Prinzen Moritz von Oranien. Das Bild ist sehr hell im Ton (der Rock gelbbraun), besonders die linke Hand mit dem Glas ist mit erstaunlicher Bravour gemalt. Eine befremdend wirkende Wiederholung des Kopfes bei Frau Bischoffsheim in London (Bode 54).

S. 62. Bode 118. Von HdG nicht aufgenommen. Wohl identisch mit dem bei HdG 175 beschriebenen Gemälde der holländischen (Haarlemer?) Versteigerung vom 10. August 1785. Längere Zeit in der Sammlung Johnson in Philadelphia, aus der es vom Besitzer verkauft wurde, da es angezweifelt wurde. Doch halte ich die Zweifel für unberechtigt. Das Bild ist eine Vorarbeit zu dem Bild des Dargestellten auf dem folgenden Schützenstück.

S. 63. HdG 432, Bode 113. Nach der Aufschrift auf dem aus dem 18. Jahrhundert stammenden Namenbrett, das an allen Haarlemer Gruppenbildern, abgesehen von dem frühsten und

den beiden letzten, unterhalb des Rahmens angebracht ist und vermutlich eine ältere Inschrift wiederholt, 1627 gemalt. Die Dargestellten sind auf dem Namenbrett angegeben und heißen: 1. der Hauptmann Aernout Druyvesteyn; die Kapitäne (Oberleutnants): 2. Michiel de Wael, 3. Nicolaas Le Febure, 4. Nicolaas Verbeek; die Leutnants: 5. Cornelis Boudewijnsz, 6. Frederik Coning, 7. Jacob Olycan,; die Fähnriche: 8. Boudewijn van Offenberg, 9. Dirk Dirksz Scheepgen, 10. Jacob Schout; 11. der Bediente. Die Reihenfolge der Sitzenden von links nach rechts ist: 1, 4, 7, 2, 6, 3, die der Stehenden: 5, 8, 9, 11, 10. Das Bild ist sehr farbig, die Schärpen weiß, blau und orange. Die Kostüme schwarz bis auf das des Michiel de Wael, der ein gelbes Lederkoller trägt, der Vorhang rechts hinten violett. Neuerdings gut restauriert.

S. 64. HdG 117, Bode 167. Bezeichnet über der rechten Schulter mit einem Monogramm FHAL (die drei letzten Buchstaben verschlungen). Farbig und blond im Ton: rote Mütze auf blondem Haar, schwarzes Kleid und weiße Schürze an silberner Kette.

S. 65. Bode 13. Wohl dasselbe Modell wie der Rommelpotspieler, doch nach der Technik etwas später. Sehr farbig: rote Kappe, rotbrauner Rock, gelbbrauner Krug.

S. 66. HdG 69, Bode 50. Kräftig in den Farben: gerötetes Gesicht, grüner Rock, weißer Kragen. Vielleicht ist das Bild identisch mit dem Gemälde, das schon 1640 im Inventar Johannes de Renialmes erwähnt und auf 12 Gulden taxiert wird („Een tobacg drinker met een kan van Hals"). Die Wiederholung in kleineren Verhältnissen bei L. Bonnat, Paris (Bode 51) scheint eine Kopie zu sein.

S. 67. Mit dem Monogramm bezeichnet. Ganz verwandt den Bildern der Sammlung Gates (S. 68), doch ist die Ausführung weniger prägnant als bei diesen.

S. 68 oben. HdG 87, Bode 45. Bezeichnet links mit dem Monogramm.

S. 68 unten. HdG 118, Bode 46. Bezeichnet rechts mit dem Monogramm. Beide Bilder sind mit größter Meisterschaft in hellen bunten Tönen ausgeführt.

S. 69. HdG 125, Bode 43. Bezeichnet rechts mit dem Monogramm. Von den Wiederholungen (zum Beispiel Mesdag im Haag, M. Friedsam in New York, HdG 68, Bode 44) dürfte nur das mit Monogramm bezeichnete Exemplar der Sammlung Friedsam eigenhändig sein. Der Knabe im Hintergrund, der auf diesem fehlt, gehörte sicher zur ursprünglichen Komposition. — Das Modell der Hauptfigur ist offenbar das gleiche wie auf dem vorangehenden Knabenbilde.

S. 70. HdG 138, Bode 47. Bezeichnet links in der Mitte mit dem Monogramm. Gestochen von W. Vaillant.

S. 71. HdG 223, Bode 117. Bezeichnet rechts ÆTAT SVÆ 56 AN° 1628. (Vgl. oben zu S. 13.) Aus dem Besitz der Prinzessin Karl von Hessen, Schloß Friedrichshof.

S. 72. HdG 272, Bode 119. Bezeichnet rechts: ÆTAT SVÆ 66 An 1628. Die Ähnlichkeit mit den Bildern des Th. Schrevelius ist so groß, daß man annehmen möchte, daß bei der Altersangabe des Mannes wie der Frau ein Versehen vorliegt und statt 66 bei jenem 56, statt 60 bei dieser 50 zu lesen ist. Möglicherweise handelt es sich dabei um eine unbeabsichtigte Änderung durch einen späteren Restaurator.

S. 73. HdG 386, Bode 120. Links oben bezeichnet: ÆTET SVÆ 60 An 1628.

S. 74. HdG 204, Bode 292b. Das Original war offenbar ein kleines, als Vorlage für einen Stich berechnetes Bild in der Art der beiden vorangehenden Bildnisse.

S. 75. Rechts unten bezeichnet mit dem Monogramm. Zur Zeit im Haarlemer Museum ausgestellt. Ein zweites, weniger gutes Exemplar im Londoner Kunsthandel. (Versteigert bei Christie's, Frühjahr 1923.)

S. 76. HdG 150, Bode 79. Eine 1655 datierte Nachzeichnung nach dem Bild von Matthys van den Berg in Rotterdam lehrt, daß das Bild ursprünglich größer war. Auf dieser Zeichnung ist auch der Name des Dargestellten angegeben.

S. 77. HdG 116, Bode 41. Das Bild ist wegen seines für Frans Hals fast zu weichen Ausdruckes auch schon mit Judith Leyster in Zusammenhang gebracht worden.

S. 78. HdG 43 und 44, Bode 39 und 38. Beide Bilder unterhalb des Kinnes der Knaben mit dem Monogramm bezeichnet. Vielleicht gehören sie mit den beiden folgenden Mädchenbildern

zusammen und stellen Kinder des Künstlers, die vier ältesten aus zweiter Ehe dar: die Knaben Pieter (geb. 1620/21) und Jacobus (geb. 1624) und die Mädchen Adriaentgen (geb. 1623) und Sara (geb. 1617).

S. 79. HdG 45 und 26, Bode 42 und 49. Vgl. die Bemerkung zur vorigen Seite. Der Aufenthaltsort der rechts abgebildeten Studie ist seit der Versteigerung Habich 1892 unbekannt.

S. 80. HdG 120 und 365, Bode 37. Bezeichnet rechts mit dem Monogramm.

S. 81 links. HdG 88, Bode 60. Bezeichnet mit dem Monogramm. Fast völlig übereinstimmende, etwas größere Wiederholung in Rautenform, gleichfalls mit Monogramm bezeichnet, in der Sammlung E. D. Libbie in Toledo (Vereinigte Staaten), Katalog der Hudson-Fulton-Ausstellung, New York 1909, Nr. 24, Hofstede de Groot 85, Bode 59. Die Bilder sind in Technik und Qualität so gleich, daß ich mich nicht mit Sicherheit zu entscheiden wage, welches die ursprüngliche Fassung ist. Eher scheint das hier abgebildete Pariser Exemplar darauf Anspruch erheben zu können. Vermutlich sind beide Exemplare eigenhändig.

S. 81 rechts. HdG 135, Bode 62. Katalog der Hudson-Fulton-Ausstellung, New York, Nr. 23.

S. 82. HdG 151, Bode 128. Bezeichnet rechts: ÆTAT 40 A° 1630. Gestochen von J. v. Velde und J. Suyderhoef. Der Stich Suyderhoefs ist fast doppelt so groß wie das Gemälde: 26,3×22,3. Das Gemälde ist offenbar als Vorlage für den Stich J. v. Veldes gearbeitet.

S. 83. Abgebildet im Katalog Goudstikker Nr. 16 (Nr. 24). Rechts oben bezeichnet ÆTAT SVÆ 30. Der Dargestellte kommt auch auf dem Schützenstück von 1623/24 vor (s. oben zu S. 37).

S. 84. HdG 286, Bode 126. Rechts oben bezeichnet: ÆTAT SVÆ 36 AN° 1630.

S. 85. HdG 383, Bode 154. Nach den Maßen des Bildes, nach der Haltung des Dargestellten und nach der Technik ist es wahrscheinlich, daß es sich um ein Gegenstück zu dem vorangehenden männlichen Bildnis handelt. Nach HdG und Bode um 1635.

S. 86. Bode 147. Erst während der Drucklegung erfahre ich durch Direktor G. von Térey, daß das Bild 1634 datiert und ÆTAT SÆ 2 bezeichnet ist. Es hätte deshalb etwas später eingeordnet werden müssen.

S. 87. HdG 370, Bode 130. Die Zuschreibung des Bildes an Frans Hals ist nicht sicher. Das Bild steht in Technik und Ton Ludolf de Jongh nahe (vgl. besonders das Bildnis einer Dame mit Kind in der Dresdener Galerie).

S. 88. HdG 162, Bode 293 d.

S. 89. Unveröffentlicht. Während der Drucklegung in den Besitz Herrn Generaldirektors Julius Priester in Wien übergegangen.

S. 90. HdG 312, Bode 123. Bezeichnet links mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1630 (die nach HdG zweifelhaft ist).

S. 91. HdG 295, Bode 124. Bezeichnet ÆTA SVÆ 29 AN° 1630. (Die Zahlen sind bei HdG und Bode irrig angegeben.) Aus der Sammlung Lord Amherst, Sevenoaks.

S. 92. HdG 40, Bode 36. Das Kostüm besteht aus einem dunkelgraubraunen Mantel, roten Brusteinsatz und schwarzen Barett. — Aus der Inschrift auf einer Zeichnung im Besitz F. Lugt's in Maartensdijk scheint hervorzugehen, daß es sich um eine Kopie nach Joos van Cleve handelt.

S. 93. HdG 317. Aus den Sammlungen J. E. Widener, Philadelphia; Nardus, Suresnes; Goudstikker, Amsterdam. — Die Zuschreibung ist nicht ganz sicher.

S. 94. HdG 200, Bode 134. Rechts oben bezeichnet: ÆTAT SVÆ 56 AN° 1631.

S. 95. HdG 201, Bode 135. Links oben bezeichnet: ÆTAT SVÆ 53 AN° 1631. Über die Bilder ihrer Verwandten vgl. oben zu S. 42.

S. 96. HdG 262, Bode 136. Rechts oben bezeichnet: ÆTATIS SVÆ . . 2 AN° 1632 FRANZ HAALS PINXIT. (Diese drei Worte sind spätere Ergänzung.) Der Dargestellte hat eine gewisse Ähnlichkeit mit van Dyck, so weit er uns aus seinen Selbstbildnissen bekannt ist. Sollte es sich hier vielleicht um das Bildnis handeln, das Frans Hals nach Houbraken von van Dyck malte? Die Altersangabe, die verstümmelt ist, müßte dann 32 lauten, da van Dyck 1599 geboren ist.

S. 97. Bode 193. Rechts unten mit dem Monogramm bezeichnet. Nach HdG eher Judith Leyster. Ich halte das Bild mit Bode für ein zweifelloses und besonders anziehendes Werk des Frans Hals.

S. 98 u. 99. HdG 253 und 367, Bode 104 und 105. Unbezeichnet. Nach HdG und Bode um 1625. Gegen diese frühe Datierung spricht das Kostüm der jungen Frau, während freilich die Malweise zu den Bildern um 1626/27 paßt (s. oben die Bemerkung zu S. 56).

S. 100. HdG 278, Bode 127. Unbezeichnet. Nach HdG vielleicht ein Selbstbildnis. Auch bei diesem Bild kann man schwanken, ob es nicht einige Jahre früher zu datieren ist. Es hat wie das folgende einen schwärzlichen Ton und glasige, sorgfältig vertriebene Gesichtsfarben.

S. 101. HdG 369, Bode 129. Vielleicht das Gegenstück zum vorigen Bild.

S. 102. HdG 186, Bode 115. Nicht bezeichnet. Nach J. Six (Onze Kunst, 1916) und dem Katalog des Rijksmuseums ist Nicolaes Hasselaer und seine zweite Frau (die erste starb bereits 1620), nicht Dirk Pietersz Hasselaer und Frau dargestellt, wie man bisher annahm.

S. 103. HdG 187, Bode 116. Unbezeichnet.

S. 104 u. 105. HdG 399 und 320, Bode 133 und 132. Außergewöhnlicherweise malte Frans Hals diese Bilder so, daß das weibliche Bildnis links, nicht wie sonst rechts zu hängen kam.

S. 106. Unveröffentlicht. Die Ausführung des Kostümes (weißer Atlas mit gelben Schleifen) ist gleich meisterhaft wie auf dem Kavalier der Wallace-Sammlung, doch ist das Bild offenbar später entstanden.

S. 107. HdG 434, Bode 137. Nach der Aufschrift auf dem Namenbrett 1633 gemalt. Die Namen der Dargestellten, die alle numeriert sind, lauten: 1. der Hauptmann Johan Claeszoon Loo; die Kapitäne (Oberleutnants): 2. Johan Schatter, 3. Cornelis Bakker, 4. Andries van der Horn; die Leutnants: 5. Jacob Pieterszoon Buttinga, 6. Nicolaas Olycan, 7. Hendrik Pot; die Fähnriche: 8. Jacob Hofland, 9. Jacob Steyn; die Sergeanten: 10. Dirk Verschuil, 11. Baltes Boudaert. 12. Cornelis Janszoon Ham, 13. Hendrik van den Boom, 14. Barend Mol. – Die Reihenfolge von links nach rechts ist: 8, 3, $\frac{10}{1}$, 9, 11, 2, 12, 5, 13, 4, 14, 6, 7. — Johan Loo (1) und Hendrik Pot (7), dieser identisch mit dem bekannten Haarlemer Maler, dem Mitschüler des Frans Hals bei van Mander, kommen auch auf dem Schützenstück von 1639 vor (s. zu S. 180); Johan Schatter (2) auf dem von 1623/24.

S. 108. HdG 303, Bode 149. Nach HdG um 1627, nach Bode um 1635, doch ohne Zweifel das Gegenstück zu dem folgenden 1633 datierten Gemälde und gleichzeitig entstanden. Daß die Zusammengehörigkeit der beiden Bilder bisher noch nicht erkannt wurde, liegt vermutlich daran, daß der Mann stehend, die Frau sitzend dargestellt ist. Doch kommt dieser Fall gerade in dieser Zeit auch sonst bei Frans Hals vor, wie bei dem Bildnis des Nicolae van der Meer und seiner Frau von 1631 (S. 94 und 95, S. 136 und 137).

S. 109. HdG 371, Bode 138. Links oben bezeichnet ÆTAT SVÆ 60 AN° 1633, früher in der Sammlung James Simon in Berlin. Eines der großartigsten weiblichen Bildnisse des Künstlers.

S. 110. HdG 281, Bode 139. Bezeichnet rechts in der Mitte mit dem Monogramm; darunter ÆTAT SVÆ (die Altersangabe ist abgeschnitten) AN° 1633.

S. 111. HdG 381, Bode 140. Bezeichnet links mit dem Monogramm.

S. 112. Bode 146. Früher bei Graf Wedel, Groß-Zschocher.

S. 113. Aus der Sammlung Wilhelm Trübner, versteigert Berlin 1918. Stilistisch dem Fischerknaben in Burgsteinfurt (S. 114) nahestehend.

S. 114. HdG 50, Bode 74. Bezeichnet mit dem Monogramm. Vermutlich Pendant zum folgenden Bild. Die Vorliebe des Künstlers, zwei zusammengehörige Bilder zu malen, zeigt sich auch bei den hier folgenden Genrebildern.

S. 115. HdG 108, Bode 75.

S. 116 links. HdG 136, Bode 48. Links unten bezeichnet mit dem Monogramm.

S. 116 rechts. HdG 64, Bode 83. Beide Bilder galten schon in der Versteigerung J. van der Linden van Slingeland in Dordrecht 1785 als Gegenstücke. Möglicherweise sind sie trotz ihrer breiten Technik noch früher (in den zwanziger Jahren) entstanden.

S. 117 links. HdG 114, Bode 288a. Bezeichnet auf dem Kübel mit dem Monogramm. Hell und kräftig in den Farben (das Mädchen mit kirschrotem Kleid), mit besonders reizvoller Landschaft.

S. 117 rechts. HdG 49, Bode 76. Links bezeichnet mit dem Monogramm. Das Bild ist bekannt unter dem Namen „de Strandlooper van Haarlem". Vermutlich ist es das Gegenstück zu dem nebenstehenden Gemälde, mit dem es annähernd die gleichen Maße mißt und früher in der Sammlung Oudry in Paris vereint war.

S. 118. HdG 51, Bode 77. Links unten mit dem Monogramm bezeichnet.

S. 119. HdG 428, Bode 159. Rechts unten bezeichnet A° 1637. Dem Rijksmuseum durch die Stadt Amsterdam aus den Voetboogdoelen (Armbrustschützengilde) geliehen. Die Urkunden über die Verhandlungen mit Frans Hals wegen Ausführung des Gemäldes veröffentlicht von A. Bredius in Oud Holland 1913. Vgl. die Einleitung. Über den Anteil Frans Hals' und Pieter Codde's, siehe J. Six in „Onze Kunst" 1911. — Frans Hals erhielt 1633 den Auftrag auf das Bild und dürfte hauptsächlich 1634 daran gearbeitet haben. Anfang 1636 hatte er nach den Urkunden das Bild schon längere Zeit liegen lassen.

S. 120. HdG 242, Bode 168. Die Benennung stützt sich auf die Angabe des Kataloges der Versteigerung in Utrecht am 27. Juni 1825, in dem sich auch das Gegenstück, das Bildnis der Cornelia van Baardorp, der Frau von Michiel de Wael, befand. Eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Porträt de Waels auf dem Schützenstück von 1639 (s. unten S. 180) ist in der Tat vorhanden, wenngleich er auf dem Einzelbild eher älter als jünger aussieht. Auch paßt das aus CHRG bestehende Monogramm auf dem alten Rahmen nicht zu seinem Namen. Vielleicht bildete eines der folgenden Damenbildnisse das Gegenstück.

S. 121. HdG 375, Bode 144. Bezeichnet links in der Höhe des Kopfes: ÆTA SVÆ 28 AN 1634. Aus der Sammlung des Grafen André Mniszech in Paris.

S. 122. HdG 218, Bode 143. Links oben unter dem Wappen bezeichnet ÆTA SVÆ 22 AN° 1634. Aus derselben Sammlung wie das vorige.

S. 123. HdG 160, Bode 292. Die Abbildung gibt insofern keinen ganz richtigen Eindruck von dem ursprünglichen Aussehen des Bildes, als dieses von einem gemalten Rahmen umgeben war, auf dem das Alter des Dargestellten (ÆTA 75) und die Jahreszahl 1634 angegeben war.

S. 124. HdG 280, Bode 145. Rechts bezeichnet ÆTA SVÆ 48 AN° 1634 (nicht 1624, wie HdG und Bode angeben). Früher in der Sammlung Weber in Hamburg.

S. 125. HdG 380, Bode 157. Links bezeichnet ÆTA SVÆ 34 AN 1635. Vermutlich Gegenstück zu dem vorigen.

S. 126. HdG 147, Bode 151. Katalog der Hudson-Fulton-Ausstellung, New York 1909, Nr. 28. Rechts unten (für diese Zeit außergewöhnlich) bezeichnet F. H. 1635. Nach Bode-Binder kein Selbstbildnis. Gegen die Annahme, daß es sich um ein Selbstbildnis handle, wird meist geltend gemacht, daß der Dargestellte einen zu vornehmen Eindruck mache. Doch befand sich der Künstler damals in guten Verhältnissen. War er doch schon 1630 in der Lage, sich ein Bild von Goltzius für 89 Gulden auf einer Auktion zu kaufen, und in der Mitte der dreißiger Jahre war er mit gut bezahlten Aufträgen überhäuft (vgl. die Einleitung). Der Kopf hat mit dem einzigen sicheren Selbstbildnis auf dem Schützenstück von 1639 immerhin so viel Ähnlichkeit, daß man an die Richtigkeit der Tradition, die das Porträt als Selbstbildnis bezeichnet, glauben darf. Die Richtung des Blickes, der verhüllte rechte Arm (im Spiegelbild der linke), mit dem der Künstler malte, entsprechen dieser Annahme. Das Bild ist ein meisterhaftes Stück Malerei und wirkt durch das Rot der Stuhllehne, das prächtige Schwarz und Weiß des Kostüms sehr farbig.

S. 127. HdG 387, Bode 175. Katalog der Hudson-Fulton-Ausstellung, New York 1909, Nr. 40. Dies gleich sorgfältig ausgeführte und durchdacht komponierte weibliche Bildnis, das ähnlich fein und reich in der Farbengebung ist (das schwarze Kleid hat vorne einen rosa Einsatz und orangene Bänder, der Himmel ist unten rotgelb, oben dunkelgrünblau getönt), dürfte die Frau des Künstlers darstellen. Daß es sich um ein Gegenstück handelt, scheint schon aus der Verwandtschaft der Komposition und der Malweise hervorzugehen: der

Dreieckaufbau beider Gestalten ist sehr ähnlich; auch kommt das Motiv der Säule im Hintergrund nur in diesen beiden Bildern des Künstlers vor. Die Maße stimmen annähernd. Auch die Tradition bezeichnete das Bild früher als die Gattin des Künstlers.

S. 128. Unveröffentlicht. Die Silhouette der Kirche und des Stadttores im Hintergrund findet sich auch auf dem Bildnis der Frau des Künstlers im New Yorker Museum (S. 127), dem es in der sorgfältigen Malweise und feinen Farbenwirkung sehr verwandt ist.

S. 129. Bode 148. Gestochen von A. Matham mit verändertem Hintergrund (HdG 199). Der Stich ist bezeichnnt ÆTATIS SVÆ 48 Anno 1635. Aus der Sammlung des Earl Templeton, dann bei Goudstikker in Amsterdam (Katalog 3, Nr. 20) und Böhler in München. — Das farbige Kostüm (hellblau und weiß) und der bräunliche Gesamtton sind charakteristisch für die Mitte der dreißiger Jahre.

S. 130. HdG 119, Bode 73. Eines der gewinnendsten aller Genrebilder des Künstlers. Die Vorliebe des Künstlers in dieser Zeit für einen einzigen lebhafteren Farbton im Bild kommt in dem roten Mieder des Mädchens, das prächtig zu dem Weiß des Hemdes und dem Braun der Haare steht, zum Ausdruck. Möglicherweise war ein Bild in der Art des Lautenspielers (S. 29) das Gegenstück.

S. 131. HdG 54, Bode 81. Rechts oben bezeichnet mit dem Monogramm. Die Technik und die Dünenlandschaft erinnern an Brouwer, der in den zwanziger Jahren bei Frans Hals war, doch weisen der warm bräunliche Ton mit den rotbraunen Lokalfarben auf die Mitte der dreißiger Jahre.

S. 132 links. HdG 53, Bode 82. Der vorigen Skizze verwandt, in der Landschaft an Brouwer erinnernd.

S. 132 rechts. HdG 113, Bode 85. Das Gegenstück, einen Fischerknaben darstellend, der seinen Kopf auf die Rechte stützt und die Linke auf einen Korb legt (vgl. das Bild auf S. 131, das aber wesentlich kleiner ist), befand sich mit diesem Bild zusammen auf der Versteigerung J. v. Velden in Amsterdam 1781 (HdG 57). — Eine Atelierwiederholung des oberen Teiles des Fischermädchens befindet sich bei der Gräfin Hallwyl in Stockholm (HdG 111, Bode 86).

S. 133. Rechts unten bezeichnet mit dem Monogramm. Eines der anziehendsten Fischerbilder aus den dreißiger Jahren. — Die Landschaft erinnert im Ton an die Seebilder Abraham van Beyeren's.

S. 134. Unveröffentlicht. Vielleicht Gegenstück zum folgenden Bild.

S. 135. Unveröffentlicht. Dies und das vorangehende Bild zeichnen sich durch eine feine van Goyenartige Landschaft aus.

S. 136. HdG 313, Bode 185. Nach HdG um 1640, doch wohl wie das Gegenstück 1635 entstanden. Daß das folgende Porträt bisher noch nicht als das Pendant erkannt wurde, liegt offenbar daran, daß die Maße bei diesem nach dem Katalog der Sammlung Yerkes falsch angegeben wurden und weiter, daß die Frau sitzend dargestellt ist, während der Mann steht. Doch kommt dieser Fall bei Frans Hals öfters vor (s. oben zu S. 108). Die beiden Bilder waren noch auf den Versteigerungen in Rotterdam, 18. Oktober 1843 und 23. April 1845, vereinigt (das Gegenstück wird als eine bejahrte Frau in einem Lehnstuhl geschildert). Wie bei dem folgenden Ehepaar ist auch nur das weibliche Bildnis datiert.

S. 137. HdG 388, Bode 150. Bezeichnet links oben ÆTAT SVÆ 56 ANº 1635. Aus der Sammlung Ch. T. Yerkes in New York, auf deren Versteigerung das Bild 150000 Dollars brachte.

S. 138. HdG 165, Bode 160. Aus dem Besitz der Familie de Clercq, die 1891 das Bild zusammen mit dem Gegenstück dem Rijksmuseum schenkte. Die Echtheit dieses und des folgenden Bildes wird ganz mit Unrecht angezweifelt.

S. 139. HdG 166, Bode 161. Bezeichnet links in der Höhe des Kopfes ÆTAT SVÆ 31 ANº 1635.

S. 140. HdG 95, Bode 66. Bezeichnet rechts über dem Kruge f. hals f. (Diese außergewöhnliche Bezeichnung findet sich nur noch auf dem Raucher, s. S. 146.) Das Bild kommt auf einem Gemälde Jan Steens im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin vor, auf dem es im Hintergrund zusammen mit einem Gegenstück in der Art der Malle Babbe an der Wand hängt. Gestochen von J. Suyderhoef unter dem Namen „Monsieur Peeckelhaering". Ein

Bild mit dieser Bezeichnung, vermutlich das hier abgebildete, wird in verschiedenen Inventaren, 1666, 1669 und 1690 erwähnt. — Die Wiederholung in der Sammlung Porgès, Paris (HdG 99a, Bode 67) ist schwerlich eigenhändig. — Vermutlich das Gegenstück zum folgenden.

S. 141. HdG 109, Bode 69. Bezeichnet rechts mit dem Monogramm. Radiert von L. B. Coclers mit der Unterschrift „Babel van Haarlem". Nach Maßen und Haltung das Gegenstück zum vorigen. Daraus ergibt sich die Datierung, da der Trinker und der sog. Mulatte nach dem Stil schwerlich später als 1640 entstanden sein können. Meist werden die Bilder der Malle Babbe zu spät, in die fünfziger Jahre, datiert.

S. 142. HdG 108, Bode 65. Auf der Rückseite auf einem Stück des originalen Blendrahmens die vermutlich aus des Künstlers Atelier stammende Inschrift: „Mall (= verrückte) Babbe von Haarlem P. Frans Hals". Aus einer falschen Lesart entstand der jetzt allgemein gebräuchliche Namen: Hille Bobbe. — Nach Maßen und Komposition das Gegenstück zum folgenden Bild.

S. 143. HdG 96, Bode 65. Bezeichnet rechts mit dem Monogramm. Offenbar dasselbe Modell wie auf dem Bild in Kassel; noch sorgfältiger in der Durchführung wie dieses und wärmer im Ton, doch von gleicher Farbigkeit (rotbraune Jacke mit gelben Schnüren und rotgelbe Mütze).

S. 144. HdG 115. Bode 70. Als Modell diente bei diesem und dem folgenden Bild vermutlich die Malle Babbe.

S. 145. Wirkt etwas schwach im Vergleich zu den anderen Darstellungen der Malle Babbe.

S. 146. Bode 299. Links unten bezeichnet f. hals. In schmutzig grauen und braunen Tönen ausgeführt.

S. 147. HdG 52, Bode 80. In grauen und violettbraunen Tönen flüchtig skizziert. Im Katalog der Hamburger Kunsthalle wird die Eigenhändigkeit des Bildes ganz mit Unrecht bezweifelt.

S. 148. HdG 440, Bode 192. Aus den Sammlungen Secrétan und Rudolf Kann in Paris. Das früheste unter den uns erhaltenen Familienbildern des Künstlers, das in Größe der Figuren und Komposition etwas an Thomas de Keyser erinnert.

S. 149. HdG 325, Bode 153. Nach HdG 1635 datiert.

S. 150. HdG 304, Bode 155. Rechts bezeichnet mit dem Monogramm; daneben die Angabe: ÆTAT SVÆ 50 AN 1635. Aus der Sammlung Moritz Kann in Paris. — Gegenstück zum folgenden Bildnis, das merkwürdigerweise fünf Jahre später gemalt ist.

S. 151. HdG 379, Bode 156. Bezeichnet links in der Mitte mit dem Monogramm; daneben die Angabe: ÆTA SVÆ 53, AN° 1640.

S. 152. HdG 285. Die Abbildung nach L. Cust: The royal collection of paintings I. Buckingham Palace 1905. Eine schwerlich eigenhändige Wiederholung im Londoner Kunsthandel.

S. 153. HdG 191, Bode 220. Das einzige Einzelbildnis des Künstlers in lebensgroßer ganzer Figur. Die Draperie im Hintergrund erinnert an vlämische Bilder, der Ausblick in den französisch angelegten Garten an frühere Werke des Künstlers wie das Ehepaar im Rijksmuseum. In der Auffassung geht das Bild gut mit den folgenden Darstellungen anderer Kavaliere aus der Mitte der dreißiger Jahre, auch mit dem Pieter Tjarck und dem Kavalier der Sammlung Goldmann von 1637 zusammen. Das etwas protzig stolze Auftreten dieser Modelle muß den Künstler in dieser Zeit angesprochen haben. Einer Freude an äußerer Kraftentfaltung und Pomp begegnen wir in freilich anderer Ausdrucksweise auch bei Rembrandt in diesen Jahren. Beide Künstler befanden sich damals auf der Höhe äußeren Glückes.

S. 154. HdG 176, Bode 114. Auf der Rückseite des Bildes ist Name und Beruf des Dargestellten angegeben. Die aufgeblähte Haltung und das gerötete Gesicht charakterisieren trefflich den Beruf des Dargestellten.

S. 155. HdG 279, Bode 230. Über dieses Porträt und die beiden folgenden Bilder, mit denen es offenbar zusammengehört, vgl. die Einleitung.

S. 156. HdG 271, Bode 232. Gegenstücke zum folgenden. Eine schwerlich eigenhändige Wiederholung im Londoner Kunsthandel (Bode 233).

S. 157. HdG 272, Bode 231.

S. 158. Vermutlich Studie zu einem größeren Bilde.

S. 159/161. Über die Entdeckung des Bildes vgl. Hofstede de Groot in Oud Holland 1922.

S. 162. HdG 226, Bode 165. Bezeichnet rechts in der Mitte: ÆTAT SVÆ 47 ANº 1637; oben über dem Kopf die Inschrift: NATUS 1590 SM FUNCTUS 40. — Gestochen von J. Suyderhoef im gleichen Jahr. Dieser Stich, für den das Bild offenbar wie manches andere der Predigerporträte als Vorlage geschaffen wurde, trägt die Bezeichnung 1637 aet. 48 und ist wesentlich größer als das Gemälde. Suyderhoef fertigte nach diesem Stich noch einen zweiten, kleineren an, der 1642 aet. 53 bezeichnet ist. — Sibelius, Prediger in Deventer, hielt sich im März 1637 bei seiner Tochter Elisabeth in Bloemendael bei Haarlem auf, wo deren Gatte Prediger war. Damals entstand vermutlich das Bildnis.

S. 163. HdG 161. Bode 181. Gestochen von A. Matham.

S. 164. HdG 189, Bode 226. Katalog der Hudson-Fulton-Ausstellung, New York 1909, Nr. 26. Ob in dem Dargestellten wirklich Willem van Heythuysen zu erkennen ist, scheint mir nicht sicher zu sein. Die Ähnlichkeit mit den Bildern in Wien und Brüssel ist nicht sehr groß.

S. 165. HdG 188, Bode 222. Rechts bezeichnet mit dem Monogramm. Das Bild stammt aus dem Hofje van Heythuysen in Haarlem. Eine gute Wiederholung (HdG 190, Bode 221), die, nach der Photographie zu urteilen, gleichwohl nicht auf der Höhe des vorliegenden Bildes steht und spitzer und peinlicher ausgeführt ist, in der Sammlung Robert von Rothschild in Paris.

S. 166. Bode 162. Bezeichnet rechts oben: ÆTAT SVÆ 37 ANº 1637.

S. 167. Bode 163. Bezeichnet links oben: ÆTAT SVÆ 36 ANº 1636.

S. 168. HdG 275, Bode 164. Bezeichnet rechts in der Mitte mit dem Monogramm. Daneben die Inschrift: ÆTAT 55 ANº 1637. Aus der Sammlung Sir Edgar Vincents in Esher. Vgl. W. R. Valentiner: The Henry Goldman Collection, New York 1922.

S. 169. HdG 164, Bode 166. Links oben bezeichnet: 1638 aet. 32. Im selben Jahre von J. Suyderhoef gestochen. Der Stich von 1651, der bei Bode erwähnt ist, gibt nicht den Dargestellten, sondern Willem van der Camer wieder (siehe S. 88).

S. 170. HdG 282, Bode 176. Katalog der Hudson-Fulton-Ausstellung, New York 1909, Nr. 30. Rechts bezeichnet: ÆTAT SVÆ 32 AN 1638. — Früher irrtümlich unter dem Namen Michiel de Waels.

S. 171. HdG 384, Bode 177. Gegenstück zum vorigen.

S. 172. HdG 231, Bode 178. Dies und das folgende Bildnis wurden 1889 aus der Sammlung Graf d'Oultremont in Brüssel versteigert.

S. 173. HdG 232, Bode 179.

S. 174. HdG 316, Bode 171. O. Granberg: Les trésors d'art en Suède, Bd. I, 1911. Rechts in der Mitte bezeichnet: ÆTAT SVÆ 38 (nicht 28 wie HdG und Bode angeben) ANº 1638.

S. 175. HdG 393, Bode 172. Links in der Mitte bezeichnet: ÆTAT SVÆ 41 ANº 1638.

S. 176. HdG 276, Bode 173. Bezeichnet rechts in der Mitte mit dem Monogramm; daneben die Angaben: ÆTAT SVÆ 44 ANº 1638.

S. 177. HdG 378, Bode 174. Bezeichnet links in der Mitte wie das Gegenstück. Mann und Frau waren also gleichaltrig.

S. 178. HdG 321, Bode 195. Möglicherweise etwas später entstanden, doch geht die Komposition ganz mit den Bildern in gemaltem Oval um 1635—1638 zusammen.

S. 179. HdG 376, Bode 158. Wohl das Gegenstück zum vorigen. Die in der Höhe etwas abweichenden Maße dürften sich daraus erklären, daß das Bild, wie die ovale Umrahmung anzudeuten scheint, oben und unten etwas verkürzt wurde.

S. 180. HdG 435, Bode 180. Nach der Aufschrift auf dem Namenbrett 1639 gemalt. Die Dargestellten, die numeriert sind, heißen; Hauptmann: 1. Johan Loo; Fiskal: 2. Michiel de Wael; Kapitäne (Oberleutnants): 3. Quirijn Damast, 4. Florens van der Hoef, 5. Nicolaas Graauwert; Leutnants: 6. Hendrik Pot, 7. François Wouters, 8. Cornelis Coning, 9. Hendrik Coning; Fähnriche: 10. Dirk Dirkx, 11. Lambert Woutersz, 12. Pieter Schout, 13. Mr. Jacob Druyve-

steyn; Sergeanten: 14. Gabriel Loreyn, 15. Lucas van Tetrode, 16. Nicolaas van Loo, 17. Cornelis Symonss van der Schalcke, 18. Pieter de Jong, 19. Frans Hals, Maler. — Die Reihenfolge in der unteren Reihe von links ist: 11, 14, 1, 7, 2, 8, 4, 5, 15, 3, 10, 12; in der oberen Reihe: 18, 19, 13, 6, 16, 17, 9.

S. 181. HdG 212, Bode 182. Links unter dem Wappen bezeichnet: ÆTAT SVÆ 62 ANº 1639. Die Dargestellte hat Ähnlichkeit mit ihrer Schwester, die Frans Hals 1631 porträtierte (S. 95). Vgl. das oben zu S. 42 Gesagte und die beiden Bilder auf S. 184.

S. 182. HdG 288, Bode 125. Rechts oben bezeichnet: ÆTAT SVÆ 52 (nicht 51 wie bei HdG angegeben ist) ANº 1639. Wohl das Gegenstück zum folgenden Bildnis, das bei Bode-Binder zu früh (in den Anfang der zwanziger Jahre) datiert wird. Die Stellung der beiden Gestalten zueinander entspricht sich genau und ergibt eine wohlabgewogene Komposition.

S. 183. HdG 291, Bode 101.

S. 184. HdG 210 und 211, Bode 201 und 202. Die beiden Bilder werden 1666 im Inventar der Tochter Olycans Geertruyd Olycan, Witwe von Jacob Benningh in Haarlem, erwähnt. — Das weibliche Bildnis ist offenbar von Frans Hals nach dem S. 181 mit Veränderung des rechten Armes kopiert, ohne daß ihm die Dargestellte ein zweites Mal saß.

S. 185. Unveröffentlicht. Rechts bezeichnet: ÆTAT SVÆ 56 ANº 1640, darunter das Monogramm. Vorher in der Sammlung Heilbuth in Kopenhagen. Die Photographie verdanke ich Max J. Friedländer.

S. 186. HdG 256, Bode 186. Gegenstück zum folgenden Bild.

S. 187. HdG 368, Bode 187. Bezeichnet: ÆTA SVÆ 32 AN 1640, darunter das Monogramm.

S. 188. Das Original ist vermutlich ein kleines, für den Stich als Vorlage gearbeitetes Bild in des Art des Willem Warmondt (siehe S. 83).

S. 189. Unveröffentlicht. Rechts, wie es scheint, mit Monogramm bezeichnet.

S. 190. HdG 289, Bode 190.

S. 191. Unveröffentlicht. Vielleicht das Gegenstück zum vorigen Bild.

S. 192. HdG 41, Bode 55. Das reizende Bild wirkt in der Komposition fast zu zahm für Frans Hals, doch urteile ich nur nach der Photographie. Vielleicht derselbe Knabe, der auf dem Bild der Sammlung W. A. Coats (S. 228) wiedergegeben ist, wohl eines der Kinder des Künstlers (Nicolaes Hals? geb. 1628).

S. 193. Auf die beiden Nachzeichnungen machte mich Dr. J. Rosenberg aufmerksam.

S. 194. HdG 436, Bode 196. Nach der Aufschrift auf dem Namenbrett 1641 gemalt. Das Gemälde befindet sich noch im Besitz des St. Elisabeth-Krankenhauses und ist dem Frans Hals-Museum geliehen. Die Dargestellten heißen von rechts nach links: 1. François Wouters, 2. Dirk Dirks Del, 3. Johan van Clarenbeek, 4. Salomon Cousaert, 5. Swert Sem Warmond. Die Frans Hals zugeschriebene Zeichnung in der Albertina, auf der die Komposition genau wiedergegeben ist, ist eine Nachzeichnung von anderer Hand. — Neuerdings gut restauriert.

S. 196. Bode 237. Unbezeichnet. Der Dargestellte erinnert an den zweiten von links der Vorsteher des St. Elisabeth-Krankenhauses auf dem vorangehenden Bild, Dirk Dirks Del.

S. 197. HdG 310, Bode 214. Unbezeichnet.

S. 198. HdG 315, Bode 197. Der Dargestellte hat Ähnlichkeit mit dem ersten von links der Vorsteher des St. Elisabeth-Krankenhauses, Swert Sem Warmond.

S. 199. HdG 392, Bode 198. Bezeichnet links: ÆTATIS SVÆ 46 1643; daneben das Monogramm. Nach HdG ist die Bezeichnung zweifelhaft, die Dargestellte sieht jedenfalls jünger als 46 Jahre alt aus. Doch dürfte die Datierung 1643 zutreffend sein, da die Bilder stilistisch durchaus in diese Zeit passen.

S. 200. Bode 205. Unbezeichnet.

S. 201. HdG 385, Bode 257. Unbezeichnet.

S. 202. HdG 302, Bode 204. Bezeichnet rechts unten mit dem Monogramm und 1643 datiert. Aus der Sammlung Rudolf Kann, Paris.

S. 203. Bode 199 und 200. Unter HdG 332 und 402 nach Zeichnungen des 18. Jahrhunderts beschrieben. Das weibliche Bildnis ist links in Kopfhöhe bezeichnet: ÆTA SVÆ .... ANº 1643.

S. 204. HdG 157, Bode 208. Katalog der Hudson-Fulton-Ausstellung, New York 1909, Nr. 33. Bezeichnet rechts in Kopfhöhe: ÆTAT SVÆ 73 ANº 1643; darunter das Monogramm. Woher der Name des Dargestellten stammt, vermag ich nicht festzustellen. Dies Bild und das Gegenstück gehören zu den vollkommensten Bildnissen des Künstlers.

S. 205. HdG 158, Bode 209. Katalog der Hudson-Fulton-Ausstellung, New York 1909, Nr. 34. Bezeichnet links in Kopfhöhe: ÆTAT SVÆ 72 ANº 1643; darunter das Monogramm. — Die beiden Bilder stammen aus den Sammlungen Odier und Graf André Mniszech in Paris.

S. 206. HdG 274, Bode 169. Nach HdG um 1635—1640 entstanden, von Bode in die Bildnisse um 1638 eingereiht.

S. 207. HdG 377, Bode 170. Unbezeichnet wie das Gegenstück.

S. 208. Bode 273. Katalog der Hudson-Fulton-Ausstellung, New York 1909, Nr. 35. Identisch mit dem bei HdG 360 beschriebenen Bild der Versteigerung A. J. Bösch in Wien 1885. Rechts in Kopfhöhe bezeichnet: ÆTAT SVÆ 37 ANº 1643. Daneben das Monogramm. — Nach der Haltung des Dargestellten darf man annehmen, daß ein weibliches Gegenstück zu dem Bild existierte.

S. 209. HdG 169, Bode 207. Bezeichnet rechts unter dem Wappen: ÆTA SVÆ 52, ANº 1643. Daneben des Monogramm. Das Wappen ist nicht das der Coymans; es zeigt drei weiße Wölfe auf rotem Grund. Der Dargestellte gilt gewöhnlich als Joseph Coymans, doch hat er keine Ähnlichkeit mit dem Modell des folgenden Bildes. — Das Bild befindet sich jetzt in Londoner Privatbesitz.

S. 210. Bode 211. Rechts unter dem Wappen bezeichnet: ÆTA SVÆ 52, ANº 1644. Bisher galt das vorige Bild als Gegenstück zu dem folgenden, doch ist es wahrscheinlicher, daß in dem vorliegenden der Mann der Dorothea Berck zu erkennen ist. Es ist im gleichen Jahr wie dieses entstanden und erweist sich in Haltung, Malweise und in der Art, wie Wappen und Inschrift angebracht sind, eher als das Gegenstück als das Bild der Sammlung Drummond.

S. 211. HdG 170, Bode 246. Katalog der Hudson-Fulton-Ausstellung, New York 1909, Nr. 36. Bezeichnet links unter dem Wappen ÆTA SVÆ 51 ANº 1644. Aus der Sammlung Rudolf Kann in Paris.

S. 212. HdG 258, Bode 242. Rechts bezeichnet mit dem Monogramm. In der Versteigerung J. van der March in Amsterdam 1773 als Bildnis des Malers Frans Post. Doch hat der Dargestellte keine Ähnlichkeit mit dem gesicherten Bildnis dieses Künstlers im Besitz Knoedlers (S. 271). Da das Gegenstück 1644 datiert war, darf man für das vorliegende Bildnis dasselbe Datum annehmen.

S. 213. Die vorliegende Zeichnung J. Waldorps befindet sich zusammen mit der nach dem Gegenstück im Städtischen Museum im Haag.

S. 214. HdG 236, Bode 203. Rechts bezeichnet mit dem Monogramm. Daneben die Aufschrift: M. Conradus Viëtor aetatis 56. 1644. Gestochen von J. Suyderhoef.

S. 215. Bode 236. Nach einer Aufschrift auf der Rückseite Maria Vernatti, die nach HdG einer holländischen, in England lebenden Familie angehörte. Der Earl of Gainsborough, aus dessen Besitz das Bild kam, soll von der Vernatti-Familie abstammen.

S. 216. HdG 185, Bode 241. Rechts bezeichnet mit dem Monogramm. Darunter: ÆTA 32. 1644. Ein nach der Beschreibung ganz ähnliches Bild befand sich in der Sammlung Louis Miéville in London (HdG 230). Das Bild ist ohne sicheren Grund als ein Porträt Harmen Hals' angesprochen worden. Eher käme als Dargestellter der Haarlemer Maler Leendert van der Kooge in Frage, von dem ein Bildnis des Frans Hals in der Versteigerung Cornelis Dusart in Haarlem 1708 (HdG 195) und 1868 im Kunsthandel in Paris erwähnt wird (HdG 167). Van der Kooge ist nach der gewöhnlichen Annahme um 1610/11 geboren.

S. 217. HdG 394, Bode 256. Unbezeichnet. Nach HdG um 1650. Möglicherweise das Gegenstück zum vorigen Bild.

S. 218. HdG 234, Bode 210. Auf der Rückseite datiert: den 12. August, Aº 1644. Nach J. Six, Onze Kunst 1916, ist das Bild schon 1633 begonnen worden; diese Jahreszahl schimmert

im Grund durch; auch kann man noch die ältere Form des Kragens unter dem flachen des vollendeten Bildes erkennen. Vermutlich arbeitete der Künstler an dem Porträt, als er sich 1633 wegen des später von Codde vollendeten Schützenstückes in Amsterdam aufhielt. — Dr. Tulp wurde 1593 in Amsterdam geboren, studierte in Leiden, war seit 1614 Doktor der Medizin in Amsterdam und seit 1628 praelector anatomiae. Er war mehrmals Mitglied des Stadtrates, Bürgermeister und Deputierter bei den Generalstaaten. 1632 malte ihn Rembrandt auf der „Anatomie". Er starb 1674 im Haag. — Nach HdG ist es zweifelhaft, ob in dem Dargestellten wirklich Dr. Tulp zu erkennen ist, doch wird ein von Frans Hals gemaltes Bildnis Tulps schon in einer Amsterdamer Versteigerung von 1771 erwähnt (HdG 234a).

S. 219. Unveröffentlicht. Rechts bezeichnet mit dem Monogramm. Darunter ÆTAT SVÆ 37 1644.

S. 220. HdG 296, Bode 206. Bei HdG und Bode ist versehentlich angegeben, daß das Bild oval sei.

S. 221. HdG 417, Bode 212. Bezeichnet links in der Mitte ÆTA 35. 1644; darunter das Monogramm. Aus der Versteigerung de Beurnonville, Paris 1881.

S. 222. HdG 194, Bode 225. Unbezeichnet. Vorher in der Sammlung Joseph in London. Bei Bode-Binder ist diese und die folgende Abbildung versehentlich vertauscht. Über das Verhältnis zum folgenden Bild siehe die Einleitung.

S. 223. HdG 193, Bode 224. Bezeichnet rechts unten: ÆT. SVÆ 27 ANNº 1645. Gestochen von J. Suyderhoef. Der Dargestellte sieht auf dem Bild wesentlich älter als 27 Jahre aus.

S. 224. HdG 290. Rechts unten mit dem Monogramm bezeichnet. Aus der Sammlung J. Simon in Berlin.

S. 225. HdG 168, Bode 245. Katalog der Hudson-Fulton-Ausstellung 1909, Nr. 37. Rechts das Wappen der Coymans, darunter ÆTAT SVÆ 26. 1645. — Der Dargestellte war Herr von Streefkerk und Nieuw-Lekkerland, und zeitweise Schöffe von Haarlem.

S. 226. HdG 221, Bode 244. Auf dem erneuerten Rahmen das Wappen der Schade von Westrum und das Datum 1645.

S. 227. HdG 102, Bode 64. Da mir das Bild nur durch die Photographie bekannt ist, bin ich mir über die Datierung nicht im klaren; vielleicht früher entstanden.

S. 228. HdG 103, Bode 63. Bezeichnet rechts unten mit dem Monogramm. Nach HdG hat die Rechte früher auf einem Totenschädel gelegen, der jetzt übermalt ist.

S. 229. HdG 441, Bode 272. Nach HdG um 1640. Aus dem Besitz des Colonel Warde, Squerries Court in Westerham. In warmen graubraunen Tönen mit etwas Goldbraun und Blaßrot in den Kostümen. Wohl das bedeutendste Familienbild, das uns von Frans Hals bekannt ist.

S. 230. HdG 228. Auf dem Stich von Suyderhoef heißt es, daß Swalmius nach mehr als 46 Dienstjahren gemalt sei. Da er im Jahre 1600 Prediger wurde und 1649 starb, so muß das Bild zwischen 1646 und 1649 entstanden sein. Das Gemälde, das natürlich im Gegensinne zu dem Stich gemalt war, mag etwa die Größe des folgenden Bildnisses (S. 231) gehabt haben, so daß man sich denken könnte, daß dieses das Gegenstück gewesen wäre.

S. 231 links. Bode 183.

S. 231 rechts. HdG 373, Bode 184. Vielleicht alte veränderte Kopie nach dem nebenstehenden Bildnis, von dem mehrere genaue Kopien vorkommen.

S. 232. HdG 267, Bode 215. Unbezeichnet wie das folgende Bild.

S. 233. HdG 266, Bode 216. Gegenstück zum vorigen. Einer der seltenen Fälle bei Frans Hals in dem zwei männliche Bildnisse Gegenstücke bilden (vgl. auch S. 156 u. 157).

S. 234. HdG 307, Bode 213. Bezeichnet mit dem Monogramm.

S. 235. HdG 310, Bode 214.

S. 236. HdG 299, Bode 250. Katalog der Hudson-Fulton-Ausstellung, New York 1909, Nr. 39. Rechts bezeichnet: ÆTATIS SVÆ 55. 1648. Daneben das Monogramm. — Das Bild ist dünn und etwas flüchtig gemalt.

S. 237. HdG 372, Bode 271. Bezeichnet links: ÆTATIS SVÆ 47. 1648. Daneben das Monogramm. — Sorgfältiger in der Ausführung als das Gegenstück.

S. 238 und 239. Bode 253 und 254. Unbezeichnet. Die beiden prachtvollen Bilder sind Beispiele der liebenswürdigen Auffassung, der meisterlichen, leichten Pinselführung und der warmen leuchtenden Farbengebung des Meisters am Ende der vierziger Jahre.

S. 240 und 241. HdG 320 und 396. Bode 261 und 262. Nach Bredius letzte Periode. Doch scheint mir die Auffassung eher für eine etwas frühere Phase zu sprechen.

S. 242. HdG 172. Über den Zusammenhang mit dem folgenden Bild vgl. Madsen in „Tilskueren" 1896, S. 133—146.

S. 243. HdG 173, Bode 285. Gestochen von J. Suyderhoef. Descartes verließ Holland 1649 (Moes S. 61). Nach dem Stil kann das Gemälde nicht lange vor seiner Abreise entstanden sein.

S. 244. HdG 306, Bode 61. Bezeichnet oben auf dem auf der Staffelei stehenden Bild F. H. 1648. Das Bild auf der Staffelei sieht wie eine Nachahmung nach Frans Hals aus und zeigt denselben Alten, der auf dem „lustigen Kleeblatt" im Berliner Museum (siehe Anhang) vorkommt. Vielleicht einer der Söhne des Künstlers (Nicolaes? geb. 1628).

S. 245. Unveröffentlicht. Unbezeichnet. Seit Anfang des 18. Jahrhunderts in englischem Besitz.

S. 246 und 247. HdG 322 und 397, Bode 248 und 249.

S. 248. HdG 439, Bode 217. Aus der Sammlung Lord Talbots in Malahide Castle bei Dublin. Hofstede de Groot bemerkt, daß die männlichen Mitglieder der Familie einen etwas jüdischen Typus haben. In der Komposition und malerischen Haltung weniger glücklich als das Familienbild der Sammlung O. H. Kahn (S. 229). Die Annahme, daß der etwas konventionelle landschaftliche Hintergrund von anderer Hand sei, ist schwerlich zutreffend.

S. 249. Veröffentlicht in Onze Kunst 1916, S. 136. Bezeichnet mit dem Monogramm und 1650 datiert. Das Bild war in sehr schlechtem Zustand und ist neuerdings restauriert worden. — Stenius war 1631—1670 Pastor in Akersloot, wo sich das Gemälde jetzt noch befindet. Er ist auch in einem Porträt der Galerie Goudstikker in Amsterdam von Thomas de Keyser dargestellt.

S. 250. HdG 177, Bode 255. Das Bild ist in der Malweise dem folgenden der Sammlung Widener sehr verwandt, auf ähnlich schwärzlichen Ton gestimmt, aus dem sich die hellen Lichtreflexe auf dem Gewande hervorheben. Sehr fein ist der gelblichgraue Handschuh zu dem bläulichen Grauschwarz des Rockes gestimmt. In dem hellen, schattenlosen Gesicht fallen die blauen Augen auf.

S. 251. HdG 311, Bode 191. Katalog der Hudson-Fulton-Ausstellung, New York 1909, Nr. 32. Bezeichnet links mit dem Monogramm. Höchst eindrucksvolles, mit größter Schönheit des Striches breit hingeschriebenes Werk.

S. 252. HdG 217.

S. 253. HdG 324, Bode 238. Der Dargestellte ist vielleicht derselbe wie der des folgenden Bildes.

S. 254. HdG 301, Bode 239. Rechts unten mit dem Monogramm bezeichnet.

S. 255. Rechts unten bezeichnet mit dem Monogramm. Den Hinweis auf das Bild, das erst vor kurzem auftauchte, verdanke ich Herrn Hofstede de Groot. Es ist für die späte Zeit, in die es nach dem Kostüm gehört, merkwürdig sorgfältig ausgeführt.

S. 256. HdG 294, Bode 247. Zusammen mit dem Bild im Louvre, das ohne Zweifel das Gegenstück bildet, eines der Hauptwerke aus der Zeit um 1650.

S. 257. HdG 389, Bode 269.

S. 258. HdG 309, Bode 266. Rechts bezeichnet mit dem Monogramm.

S. 259. Links bezeichnet: Aetat 62, 1650. Aus der Sammlung des Marquess of Cholmondeley. Veröffentlicht von Al. Martin im Burlington Magazine, Mai 1922.

S. 260. HdG 366, Bode 235. Namentlich in der Farbe merkwürdiges, bedeutendes Bild (gelbgrünliches Kostüm vor lila Grund), das in der Technik in einigen Teilen von der des Meisters abweicht. Vielleicht früher entstanden.

S. 261. Unveröffentlicht. Den Hinweis auf das Bild verdanke ich Herrn F. Lugt, der mir auch die Photographie zur Verfügung stellte. Über das Verhältnis zu dem folgenden Gemälde vgl. die Einleitung.

S. 262. HdG 180, Bode 258. Nach HdG um 1645, doch nach Technik und Kostüm (vgl. besonders das weibliche Gegenstück) offenbar einige Jahre später entstanden. Aus der Sammlung

des Fürsten Demidoff in San Donato. — Die Haltung des Dargestellten erklärt sich aus der seiner Gattin, die ihm eine Rose reicht.

S. 263. HdG 181, Bode 259. Längere Zeit galt allgemein ein zweites Exemplar der Sammlung Widener in Philadelphia (Katalog der Hudson-Fulton-Ausstellung, New York 1909, Nr. 38) als das Original, da man annahm, daß es sich bei diesem um das längst anerkannte Bild der Sammlung des Fürsten Demidoff in San Donato handele. Neuerdings stellte sich heraus, daß das Bild der Sammlung San Donato in den Besitz der Rothschilds in Paris überging und sich in deren Sammlungen noch befindet.

S. 264. HdG 263, Bode 234. Die Annahme, daß das Bild beschnitten sei, scheint mir nicht zutreffend. Der Künstler erstrebte wie bei anderen Bildern aus dieser Zeit eine monumentale Wirkung, indem er die Gestalt an allen Seiten nahe an den Bildrand rückte.

S. 265. HdG 247, Bode 252. Bezeichnet links oben mit dem Monogramm. Aus dem Besitz des Lord Spencer. — Eines der monumentalsten Bildnisse des Künstlers. Ein Kostüm dieser Art trägt auch der Dargestellte auf dem vorangehenden Bildnis; es war hauptsächlich in den fünfziger und Anfang der sechziger Jahre Mode (man vergleiche das Regentenstück von 1664 und Bilder Metsus und anderer Genremaler um 1660); zuerst begegnet es uns bei Frans Hals in einer etwas früheren Entwicklungsstufe auf dem Bild des Balthasar Coymans von 1645 (S. 225).

S. 266. HdG 297, Bode 260. Katalog der Hudson-Fulton-Ausstellung, New York 1909, Nr. 40. Rechts bezeichnet mit dem Monogramm. Ähnlich großartige Auffassung wie in dem vorigen Bild. Auch das Kostüm ist verwandt. Doch ist der Gesamtton schon etwas dumpfer.

S. 267. HdG 171, Bode 276. Das meisterhafte Bild wird meist 1658 datiert. Doch dürfte es einige Jahre früher entstanden sein, da es gut mit den vorangehenden Werken zusammengeht.

S. 268. HdG 183, Bode 188. Nach einer Notiz HdG's 1891 in London bei Christie's versteigert (26. Juni).

S. 269. Veröffentlicht in Onze Kunst 1916. Rechts in der Mitte mit dem Monogramm bezeichnet.

S. 270. HdG 244, Bode 267. Gestochen von J. Suyderhoef, für den das Bild vermutlich als Vorlage gearbeitet wurde. Wäre das Todesdatum des Dargestellten nicht bekannt, würde man wohl versucht sein, das Bildnis später zu datieren.

S. 271. HdG 215, Bode 228. Gestochen von J. Suyderhoef.

S. 272. Bode 284. Links bezeichnet mit dem Monogramm. Darunter: ÆTATIS 26. Da van der Vinne 1629 geboren ist, muß das Bild, wenn es echt ist, im Jahre 1655 entstanden sein. Nach der Abbildung wirkt das Bild nicht sehr überzeugend.

S. 273. Früher bei Nardus in Suresnes, Widener in Philadelphia, Goudstikker in Amsterdam.

S. 274. HdG 213, Bode 277. Auf der Rückseite auf einem Zettel in der Schrift des 18. Jahrhunderts: Tyman Oosdorp. Daneben auf dem Keilrahmen in späterer (?) Schrift noch einmal der Name und die Jahreszahl 1656. Wenn die Inschrift auch nicht aus der Zeit stammt, so dürfte sie sich doch auf eine gute Tradition stützen, da das Datum zum Stil des Bildes paßt. — Oosdorp ist in Delft geboren und in Haarlem 1668 gestorben; er war erst mit Hester Olycan, dann seit 1658 mit Margarethe Schellinger verheiratet. Vielleicht hängt der Auftrag auf sein Porträt mit den Beziehungen zusammen, die Frans Hals zu den Olycans hatte.

S. 275. HdG 251, Bode 223. Nach HdG um 1655.

S. 276. HdG 261, Bode 264. Im Stil dem Kniebild eines älteren Herrn im Berliner Museum (S. 280) verwandt.

S. 277. HdG 250, Bode 283. Die Identifizierung des Dargestellten mit Jacob van Campen, dem größten holländischen Architekten und Erbauer des herrlichen Amsterdamer Rathauses ist Hofstede de Groot (Oud Holland 1915) gelungen. Nach der Malweise ist das Bild offenbar kurz vor dem Tode van Campens entstanden; daraus erklärt sich vielleicht auch der leidende Ausdruck des Dargestellten.

S. 278. HdG 259, Bode 229. Nach HdG bezeichnet. Aus der Sammlung Königswarter in Wien. — Das Bild macht keinen erfreulichen Eindruck.

S. 279. HdG 249, Bode 282.
S. 280. HdG 254, Bode 263. Bezeichnet rechts unten mit dem Monogramm. Vermutlich das Gegenstück zum folgenden. Nach Bode und HdG um 1660; doch könnte das Bild auch einige Jahre früher entstanden sein, zumal das weibliche Bildnis dem der Sammlung L. von Rothschild (S. 247) noch nahe steht.
S. 281. HdG 423, Bode 270. Aus den Sammlungen Péreire und Rothan in Paris.
S. 282. HdG 229, Bode 189. In Originalgröße von J. Suyderhoef gestochen.
S. 283. HdG 273, Bode 274. Nach HdG vielleicht das 1680 von A. Moonen besungene Bildnis des Haarlemer Predigers Jan Ruyll (HdG 219). — Früher Sammlung Heilbuth, Kopenhagen.
S. 284. HdG 197, Bode 281. Bezeichnet rechts mit dem Monogramm. Gestochen von A. Blooteling.
S. 285. Bode 268. Offenbar als Vorlage für einen Stich ausgeführt.
S. 286. HdG 257, Bode 275. Das den Regentenstücken von 1664 nahestehende kleine Bildnis ist mit erstaunlicher Kunst sorgfältig und doch mit größter Freiheit ausgeführt.
S. 287. HdG 264, Bode 240. Bezeichnet rechts unten mit dem Monogramm.
S. 288. HdG 300, Bode 265. Nach Bredius um 1650—55. Erinnert auch in den Farben an das folgende Bildnis.
S. 289. HdG 268, Bode 280. Bezeichnet links mit dem Monogramm. Auf derselben geistigen Höhe wie die folgenden Regentenstücke; die Ausführung von größter malerischer Feinheit.
S. 290. HdG 437, Bode 287. Gemalt 1664. Die fünf Vorsteher des Altmännerhauses heißen Jonas de Jong, Mattheus Everswijn, Dr. Cornelis Westerloo, Daniel Deinoot, Johannes Walles. — Über die künstlerischen Qualitäten dieses und des folgenden Bildes vgl. die Ausführungen K. Volls.
S. 291. HdG 438, Bode 288. Gemalt 1664. Die Namen der Vorsteherinnen sind: Adriaentje Schouten, Marijtje Willems, Anna van Damme, Adriana Bredenhof.
S. 292. HdG 283, Bode 278. Nach HdG um 1650.
S. 293. HdG 323, Bode 279. Rechts bezeichnet mit dem Monogramm.

Zum Anhang:

Werkstatt- und Schülerarbeiten

S. 297. Bode 4. Vielleicht Schulkopie nach einem verschollenen Original, das um 1615—1620 entstanden sein müßte. Nach Bode wanderte das Original vor Jahren nach Amerika. Doch ist es mir in keiner der amerikanischen Privatsammlungen begegnet.
S. 298. HdG 140, Bode 3. Vgl. die Anmerkung zu S. 23.
S. 299. HdG 137[6]. Schwache Werkstattarbeit nach dem verschollenen Original. S. oben zu S. 24.
S. 300. HdG 65. Offenbar falsch bezeichnet und 1647 datiert. Das Bild wird auch von HdG nicht mehr für echt gehalten.
S. 301. HdG 293. Auch bei diesem Bild hält HdG jetzt die Eigenhändigkeit für ausgeschlossen.
S. 302. Veröffentlicht von G. D. Gratama in Onze Kunst 1916. Schwerlich eigenhändig.
S. 303. HdG 152 nach der Inschrift auf der Rückseite Johannes Barclayus, der jedoch schon 1621 starb. Das Bild müßte also vorher entstanden sein. Dem widerspricht die Technik, die jedoch auch mit den späteren Werken des Frans Hals nicht übereinstimmt.

Berichtigung

Das auf S. 60 wiedergegebene Bild ist nicht auf Leinwand, sondern auf Holz gemalt.

Aufbewahrungsorte und Besitzer der Gemälde

Seite

Akersloot (Nordholland)
Kathol. Pastorat
Nicolaus Stenius, Prediger in Akersloot 249

Almelo
H. E. ten Cate
Stephanus Geraerdts, Studie zu dem Bilde Seite 262 261

Althorp
Earl Spencer
Bildnis eines sitzenden Mannes . . 45

Amiens
Museum
Jacop van Campen, Stadtarchitekt in Amsterdam († 1657) 277
Bildnis eines sitzenden Mannes . . 279
Herman Langelius, Prediger in Amsterdam (1614—1666) 284

Amsterdam
Rijksmuseum
Ein junges Paar (Der Künstler und seine Frau?) 20
Der fröhliche Trinker 61
Nicolaas Hasselaer 102
Sara Wolphaerts van Diemen, Frau des vorigen 103
Korporalschaft des Hauptmanns Reynier Reael und des Leutnants Cornelis Michiels Blaeuw in Amsterdam 119
Lucas de Clercq 138
Feyntje van Steenkiste, Frau des vorigen 139
Maria Claesdr. Voogt, Frau von Pieter Jacobsz Olycan 181
Halbfigur eines Herrn 269
Johann Barclayus (1582—1621) . . 303
Asscher & Koetser
Fischerknabe 134
Gerard Bredius
Bildnis eines jungen Mannes in gemaltem Oval 51

Seite

J. Goudstikker
Willem Warmondt 83
Aug. Janssen (†)
Halbfigur einer sitzenden Frau . . 231
Kunsthandel
Herr van Bredehoff 302
J. Six
Nicolaes Tulp, Arzt u. Bürgermeister von Amsterdam (1593—1674) . . 218

Antwerpen
Museum
Der Strandläufer von Haarlem . . 117
Stephanus Geraerdts, Schöffe von Haarlem († 1671) 262

Aynhoe Park
W. C. Cartwright
Brustbild eines jüngeren Mannes . 275

Baltimore
Frau H. B. Jacobs
Lachender Knabe 35

Bawdsey Manor
Lady Quilter
Pieter Tjarck 172

Berlin
Kaiser Friedrich-Museum
Die Amme mit dem Kinde . . . 15
Bildnis eines verwachsenen Mannes 44
Johannes Acronius, Prediger in Haarlem (1565—1627) 54
Bildnis eines Herrn in gemaltem Oval 54
Singender Flötenspieler 55
Halbfigur eines jungen Mannes . . 98
Bildnis seiner Frau 99
Malle Babbe, die Hexe von Haarlem 142
Tyman Oosdorp († 1668) 274
Kniebild eines älteren Mannes . . 280
Das lustige Kleeblatt 297
Kupferstichkabinett
Nachzeichnungen aus dem 18. Jahrhundert nach verlorenen Gemälden 193

Seite

Karl v. d. Heydt (verkauft)
Halbfigur einer jungen Frau . . . 101
C. von Hollitscher
Halbfigur einer jungen Frau (verkauft) 87
Brustbild eines Knaben (verkauft) . 92
Bildnis der Maria Vernatti (verkauft) 215
O. Huldschinsky
Halbfigur eines sitzenden Mannes . 212
E. Kappel (†)
Catharina Roosterman, geb. Brugman 122
M. Kappel (†)
Isaac Abrahamsz Massa, Agent in Moskau 129
Brustbild eines Herrn 278
L. Knaus (versteigert)
Bildnis eines stehenden jungen Mannes 7
L. Koppel
Bildnis einer stehenden Dame . . 49
Frau von Kühlmann
Lachendes Kind 31
Berthold Richter
Theodor Wickenburg, Prediger in Haarlem († 1655) 270
P. von Schwabach
Brustbild eines Herrn 276
Bildnis eines Gelehrten 285

Bordeaux
Museum
Halbfigur eines Mannes 96

Boston
Museum
Bildnis einer sitzenden Frau . . . 237
Quincey A. Shaw (†)
Kopf einer älteren Frau 231

Brooklyn
Museum
Junge Fischverkäuferin 117

Brüssel
Gemäldegalerie
Willem van Heythuysen 165
Johannes Hoornbeek, Professor der Theologie in Utrecht und Leiden (1617—1666) 223
Galerie Arenberg
Der fröhliche Trinker 116

Budapest
Museum der bildenden Künste
Halbfigur eines jungen Mannes . . 86
Brustbild eines Herrn 264

Seite

Baron M. L. Herzog
Halbfigur eines Mannes 124

Burgsteinfurt
Fürst von Bentheim-Steinfurt
Lachender Fischerknabe 114

Cambridge
Fitzwilliam-Museum
Halbfigur eines Mannes 287

Chicago
Art Institute
Bildnis eines Malers 216
Max Epstein
Bildnis einer jungen Frau 128
Charles L. Hutchinson
Willem van Heythuysen (?) . . . 164
F. D. Stout
Caspar Sibelius, Prediger in Deventer 162

Cincinnati
Frau Thomas J. Emery
Familienbild 148
Miss Hannah
Fischermädchen 132
Ch. Taft
Zwei lachende Kinderköpfe . . . 33
Michiel de Wael (?) 120
Bildnis eines jungen Mannes . . . 238
Bildnis seiner Frau 239

Cronberg
A. de Ridder (†)
Sara Andriesdr. Hessix, Frau des M. J. Middelhoven 47
Kniebild einer stehenden Dame . . 121

Detroit
Art Institute
Halbfigur einer Frau 125
E. Ford
Bildnis des Johannes Hoornbeek (S. 223) 222

Dijon
Museum
Bildnis eines Herrn mit hohem Hut in der Hand 14

Dresden
Gemäldegalerie
Halbfigur eines Mannes 156
Halbfigur eines Mannes 157

Dublin
Nationalgalerie
Fischerknabe 118

Seite

Düsseldorf
Kunstakademie
Bildnis einer jungen Frau 179

Edinburg
Nationalgalerie
Kniebild eines stehenden Mannes . 206
Bildnis seiner Frau 207

Eindhoven (Holland)
A. F. Philips
Lachender Knabe 36
Fischerknabe 132

Elberfeld
Museum (Leihgabe aus Privatbesitz)
Profilbild eines Knaben 93

Essen
Krupp von Bohlen
Theodorus Schrevelius, Rektor des Gymnasiums in Leiden 71
Brustbild eines Herrn 112

Ferrières
Baron Edmond von Rothschild
Isabella Coymans, Frau des Stephanus Geraerdts 263

Frankfurt a. M.
Städelsches Kunstinstitut
Brustbild eines Herrn 1
Bildnis eines Herrn 39
Halbfigur eines Herrn mit großem Hut 176
Bildnis seiner Frau 177
Frhr. von Goldschmidt-Rothschild
Mann mit Weinglas 300

Gent
Museum
Bildnis einer Frau in gemaltem Oval 151

Glasgow
Museum
Kind mit Hund 32
Kind mit Flöte 32

Glenart Castle (Irland)
Earl of Carysfort
Der sog. Hamlet 227

Gotha
Museum
Halbfigur eines jungen Mannes . . 100
Brustbild eines Mannes 250

Haag
Gemäldegalerie
Jacob Pietersz Olycan 42
Aletta Hanemans, Frau des vorigen 43
Halbfigur eines Mannes 155

Seite

C. Hofstede de Groot
Lachender Fischerknabe 113
Frau Kleykamp
Bildnis eines Herrn mit langen Locken 255
A. Preyer
Bildnis eines Geistlichen oder Gelehrten 224

Haarlem
Frans Hals-Museum
Jacobus Zaffius, Erzbischöflicher Dechant in Haarlem (1534—1618) . 3
Festmahl der Offiziere von den St. Jorisdoelen in Haarlem 8–10
Festmahl der Offiziere von den Cluveniersdoelen in Haarlem . . . 37
Festmahl der Offiziere von den St. Jorisdoelen in Haarlem 63
Nicolaes van der Meer, Bürgermeister von Haarlem 94
Cornelia Claesdr. Voogt, Frau des vorigen 95
Versammlung der Offiziere von den Cluveniersdoelen in Haarlem . . 107
Offiziere und Unteroffiziere von den St. Jorisdoelen in Haarlem . . . 180
Die Vorsteher des St. Elisabeth-Krankenhauses in Haarlem 194
Ausschnitt aus diesem Bilde . . . 195
Die Vorsteher des Altmännerhauses in Haarlem 290
Die Vorsteherinnen des Altmännerhauses in Haarlem 291

Hamburg
Kunsthalle
Der Mann mit dem Heringsfaß . . 147
Carl Mandl (verkauft)
Bildnis eines jungen Mannes . . . 273

Isleworth
Eyre
Halbfigur einer Frau 191

Kapstadt (Südafrika)
Museum
Bildnis einer sitzenden Frau . . . 221

Kassel
Gemäldegalerie
Kniebild eines stehenden Herrn . . 18
Bildnis seiner Gattin 19
Zwei singende Knaben 56
Der lustige Zecher 140
Brustbild eines Mannes 232

Seite

Brustbild eines Mannes 233
Bildnis eines sitzenden Mannes . . 289
G. Habich (Versteigerung 1892)
Mädchenkopf (Kind des Künstlers) . 79

Königsberg
Stadtmuseum
Rauchender Knabe und Mädchen . 27

Kopenhagen
Ny-Carlsberg Glyptothek
Bildnis des René Descartes . . . 242
H. Heilbuth (verkauft)
Brustbild eines Mannes 286

Lakewood bei New York
G. Gould
Zwei lachende Jungen 70

Leerdam
Hofje van Aarden
Lachender Junge mit Bierkanne . . 69

Leipzig
Städtisches Museum
Fischerknabe 131
Der sogenannte Mulatte 143

Lille
Museum
Lachende Frau (Malle Babbe?) . . 144

London
Nationalgalerie
Brustbild eines Mannes 110
Bildnis seiner Gattin 111
Halbfigur eines Herrn 190
Halbfigur einer Frau 201
Familienbildnis 248
Buckingham Palace
Bildnis eines stehenden Herrn . . 84
Bildnis eines Kavaliers (Studie) . . 152
Wallace-Museum
Bildnis eines Offiziers 38
Tho. Agnew & Sons
Männliches Bildnis 158
J. van Alen
Brustbild eines blonden Mädchens . 77
W. C. Alexander (†)
Maria Larp, Gattin des Pieter Tjarck 173
Jean de la Chambre, französischer Schönschreiber in Haarlem . . . 169
Sir Otto Beit
Lachender Junge mit Flöte . . . 34
Der Lautenspieler 97
E. Bottenwieser
Knabe mit Bierkrug und Pfeife . . 57

Seite

Marquis of Bute
Conradus Viëtor, lutherischer Prediger in Haarlem (1588—1657) 214
A. H. Buttery
Bildnis eines Herrn 4
H. M. Clark
Knabenbildnis 21
P. & D. Colnaghi
Halbfigur eines älteren Mannes . . 245
Colonel R. J. Cooper
Alte mit Zinnkanne (Malle Babbe?) 145
Herzog von Devonshire
Bildnis einer stehenden Dame . . 48
Bildnis eines stehenden Mannes . . 41
F. Fleischmann (†)
Lesender Knabe 192
W. A. L. Fletcher (versteigert 1914)
Das lustige Trio 28
J. S. Heseltine
Junker Ramp und seine Liebste . . 298
Leopold Hirsch
Der Raucher 146
Lord Jveagh
Pieter van den Broecke, Direktor von Suratte 163
Earl of Northbrook
Der Heringshändler Pieter Cornelisz van der Morsch (1543—1629) . . 11
Sir J. B. Robinson
Kniebild eines stehenden Herrn . . 182
Arthur Ruck
Bildnis eines jungen Mannes . . . 189
1871 in der Sammlung Schwabe
Cornelis Guldewagen, Bürgermeister von Haarlem († 1663) 268
A. Sulley
Bildnis eines Herrn 219
Vernon Watney
Pieter Jacobsz Olycan, Bürgermeister von Haarlem 184
Maria Claesdr. Voogt, seine Frau . 184

Longford Castle
Earl of Radnor
Theodorus Schrevelius (?) 72
Die Gattin des vorigen 73

Lowther Castle
Earl of Lonsdale
Bildnis eines Offiziers 301

Seite

Luzern
Kunsthandel
Vincent Laurensz van der Vinne, Haarlemer Maler (geb. 1629) 272

Merevale
W. F. S. Dugdale
Bildnis einer stehenden Dame . . 85

Montreal
Sir G. Drummond (†)
Kniebild eines Herrn 209
Sir W. C. van Horne (†)
Der alte Zecher 65
Samuel Ampzing, Prediger in Haarlem (1591—1632) 82
Kniebild eines stehenden Herrn . . 166
Bildnis der Gattin des vorigen . . 167
James Ross
Bildnis eines sitzenden Mannes . . 220

München
Alte Pinakothek
Willem Croes 267
J. Böhler
Der lachende Zecher 26
A. von Carstanjen (†)
Fischermädchen mit einem Korb . 115
Kniebild eines stehenden Mannes . 186
Bildnis seiner Frau 187
A. S. Drey
Junger Mandolinenspieler 67

Naarden
A. van Buuren
Knabe im Profil 75

New York
Metropolitan-Museum
Lustige Gesellschaft beim Mahle . . 12
Junker Ramp und seine Liebste . . 23
Die Nagelprobe 59
Die Frau des Künstlers 127
Malle Babbe, die Hexe von Haarlem . 141
Kniebild eines stehenden Herrn . . 266
William A. Clark
Das fröhliche Wirtsmädchen . . . 64
Duveen Brothers
Fischerknabe 135
The Ehrich Galleries
Bildnis eines älteren Herrn . . . 185
H. C. Frick (†)
Bildnis eines stehenden älteren Herrn 108
Selbstbildnis des Künstlers 126
Bildnis einer sitzenden Frau . . . 137
Kniebild eines stehenden Herrn . . 265

Seite

M. Friedsam
Selbstbildnis . . . . . Titelbild
Bildnis eines Herrn mit Medaillon in der Hand 6
Sammlung Gary
Bildnis eines jungen Mannes . . . 91
John W. Gates
Singender Jüngling mit Violine . . 68
Singendes Mädchen 68
Henry Goldman
Bildnis eines sitzenden Kavaliers . 168
Frau H. O. Havemeyer
Der Historiker Petrus Scriverius (1575—1660) 50
Anna van der Aar, Frau des vorigen 50
Frau C. P. Huntington
Kniebild eines stehenden Herrn . . 208
Dorothea Berck, Frau von Joseph Coymans 211
Balthassar Coymans von Ablasserdam, Schöffe von Haarlem (1618—1690) 225
Otto H. Kahn
Familienbildnis 229
M. Knoedler & Co.
Kopf eines Mädchens 80
Bildnis einer älteren Frau 259
Franz Post, Haarlemer Maler . . . 271
Kunsthandel
Lachendes Kind mit Flöte 31
Aernout Druyvestein 62
Versteigerung Lamm (Näsby) 1923
Bildnis einer Dame 5
Meyer H. Lehmann
Brustbild eines älteren Herrn . . . 202
M. Lüders
Lachendes Kind 30
Sammlung Mcormick
Kniebild eines stehenden Herrn . . 240
J. Pierpont Morgan (†)
Bildnis eines sitzenden Mannes . . 170
Bildnis seiner Frau 171
Bodolphe 204
Frau des Bodolphe 205
Carl Schoen
Junger Violinspieler 60
C. M. Schwab
Bildnis eines stehenden Herrn . . 236
Frau Charles H. Senff
Bildnis eines Herrn mit Uhr in der Hand 203
Bildnis seiner Frau 203

Seite

Ch. S. Smith
Zwei singende Knaben 81
J. M. Stettenheim
Halbfigur eines jungen Mannes . . 254
Joseph Samson Stevens
Kniebild einer Frau 281
Lyonel Strauss
Bildnis eines Herrn in gemaltem Oval 150
Frank P. Wood
Brustbild eines jungen Mannes . . 253

Panshanger
Lord Desborough (†)
Halbfigur eines jungen Mannes . . 292

Paris
Louvre
Paulus von Beresteyn 16
Catharina Both van der Eem, Frau des Paulus van Beresteyn . . . 17
Die Zigeunerin 130
René Descartes, französischer Philosoph und Mathematiker (1596–1650) 243
Bildnis einer stehenden Frau . . . 257
Louvre (Sammlung Baron de Schlichting)
Bildnis eines jungen Malers . . . 244
Museum André-Jacquemart
Bildnis eines sitzenden Mannes . . 288
Baron de Forest
Ein Flötenspieler 81
Graf Jean de Ganay
Kniebild einer stehenden Frau . . 183
F. Kleinberger
Brustbild eines Offiziers 40
Henri Péreire
Lachendes Kind 34
J. Porgès
Kind mit Flöte 30
Baron Robert de Rothschild
Ein Laute spielender Narr 29
A. Schloss
Der Prediger Michel Jansz van Middelhoven (1562—1638) 46
Adrianus Tegularius, Prediger in Haarlem (geb. 1605) 282
A. Seligmann
Zwei singende Jungen 116
A. Veil-Picard
Fröhlicher Lautenspieler 58
E. Warneck
Theodorus Schrevelius, Rektor des Gymnasiums in Leiden (1572—1643) 13

Seite

Lachendes Kind 33
Mädchenkopf (Kind des Künstlers) . 79
de Werth
Der Trinker mit der Bierkanne . . 66

Petersburg
Eremitage
Halbfigur eines jungen Mannes . . 197
Bildnis eines sitzenden Mannes . . 234
Bildnis eines Offiziers 235
Bildnis eines sitzenden Herrn . . 258

Petworth
Lord Leconfield
Claas Duyst van Voorhout, Besitzer der Brauerei De Zwaan 154

Philadelphia
E. Bok
Bildnis eines Predigers 283
John G. Johnson (†)
Zwei Knabenköpfe 78
J. E. Widener
Halbfigur eines jungen Mannes . . 251
Bildnis eines stehenden Mannes . . 256

Pittsburg
A. M. Byers
Halbfigur eines Mannes 90

Prag
Rudolphinum
Jasper Schade van Westrum, Präsident des Hofes in Utrecht († 1692) . . 226

Richmond
Sir Frederik Cook
Der Rommelpotspieler 24

Rochester
George Eastman
Männliches Bildnis 196

Rom
Graf A. Contini
Fischerknabe 133

Rotterdam
Museum Boymans
Bildnis eines stehenden Mannes . . 136

Schwerin
Museum
Trinkender Knabe 52
Lachender Knabe mit einer Flöte . 53

Skalmorlie Castle
W. A. Coats
Bildnis eines Jünglings 228

Seite

Stettin
Stadtmuseum
Halbfigur eines Mannes 198
Bildnis seiner Frau 199

Stockholm
Nationalmuseum
Daniel van Aken 76
Kgl. Schloß
Bildnis eines etwas buckligen Mannes 174
Bildnis seiner Frau 175

Toledo (Vereinigte Staaten)
John N. Willys
Joseph Coymans, Herr von Bruchem und Nieuwal (geb. 1591) 210

Uccle (bei Brüssel)
M. van Gelder
Bildnis einer jungen Frau 217
Bildnis einer sitzenden Frau . . . 260

Warschau
Graf Xavier Branicki
Halbfigur eines Herrn 200
Gräfin Zamoyski
Bildnis seiner Frau 241

Washington
Andrew W. Mellon
Bildnis eines Kavaliers 106
Bildnis einer sitzenden älteren Dame 109

Seite

Wien
Gemäldegalerie
Bildnis eines jungen Mannes . . . 178
Galerie Liechtenstein
Willem van Heythuysen 153
H. v. Altenhaim
Halbfigur eines Herrn 89
L. Lilienfeld
Halbfigur eines Herrn mit langen Locken 293
Baron L. von Rothschild
Kniefigur eines Herrn 246
Bildnis seiner Frau 247

Wiltonhouse
Earl of Pembroke
Rommelpotspieler 299

Woburn Abbey
Herzog von Bedford
Bildnis eines Herrn in gemaltem Oval 149

Worms
Freiherr von Heyl
Bildnis einer jungen Frau 104
Bildnis ihres Gatten 105

Zürich
Privatbesitz
Violinspieler 25

Systematisches Verzeichnis der Gemälde

I. Bildnisse: 1. Selbstbildnisse, 2. Einzelbildnisse bekannter Personen, a) Männer und Knaben, b) Frauen und Mädchen, 3. Einzelbildnisse unbekannter Personen, a) Männer und Knaben, b) Frauen und Mädchen, 4. Gruppenbilder — II. Genredarstellungen, a) Männer und Frauen, b Kinder — III. Studien

Seite

I. Bildnisse

1. Selbstbildnisse

Selbstbildnis, um 1650 (NewYork, M. Friedsam) . . . . . Titelbild
Selbstbildnis, um 1635 (New York, H. C. Frick †) 126

2. Einzelbildnisse bekannter Personen

a) Männer und Knaben

Johannes Acronius, Prediger in Haarlem (1565—1627), 1627 (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) 54
Daniel van Aken, um 1629—1630 (Stockholm, Nationalmuseum) 76
Samuel Ampzing, Prediger in Haarlem (1591—1632), 1630 (Montreal, Sir W. C. van Horne †) 82
Johann Barclayus (Amsterdam, Rijksmuseum) 303
Paulus van Beresteyn, wahrscheinlich 1620 (Paris, Louvre) 16
Der Schönschreiber Theodor Blevet, 1640 (Stich von Th. Matham nach dem verschollenen Gemälde) 188
Bodolphe, 1643 (New York, J. Pierpont Morgan †) 204
Johannes Bogaert, Prediger in Haarlem, Stich von J. v. Velde nach einem verlorenen Gemälde aus dem Jahre 1614 6
Herr van Bredehoff (Amsterdam, Kunsthandel) 302
Pieter van den Broecke, Direktor von Suratte, um 1637 (London, Lord Iveagh) 163
Willem van der Camer, nach dem verschollenen Gemälde aus dem Jahre 1630, gestochen von J. Suyderhoef 1651 88

Seite

Jacop van Campen, Stadtarchitekt in Amsterdam († 1657), um 1657 (Amiens, Museum) 277
Jean de la Chambre, französischer Schönschreiber in Haarlem, 1638 (London, W. C. Alexander †) 169
Der Geschichtschreiber Pieter Christiaensz. Bor (1559—1635). Stich nach dem 1634 gemalten Bildnis, das 1864 beim Brande des Museums Boymans in Rotterdam zugrunde ging . . . 123
Lucas de Clercq, 1635 (Amsterdam, Rijksmuseum) 138
Joseph Coymans, Herr von Bruchem und Nieuwal (geb. 1591), 1644 (Toledo, John N. Willys) 210
Balthassar Coymans von Ablasserdam, Schöffe von Haarlem (1618—1690), 1645 (New York, Frau C. P. Huntington) 225
Willem Croes, um 1653—1655 (München, Alte Pinakothek) 267
René Descartes, französischer Philosoph und Mathematiker (1596—1650), um 1649 (Paris, Louvre) 243
Aernout Druyvestein, 1627 (New York, Kunsthandel) 62
Stephanus Geraerdts, Schöffe von Haarlem († 1671), um 1650—1652 (Antwerpen, Museum) 262
Cornelis Guldewagen, Bürgermeister von Haarlem († 1663), um 1653—1655 (1871 in der Sammlung Schwabe in London) 268
Nicolaas Hasselaer, um 1632–1634 (Amsterdam, Rijksmuseum) 102
Willem van Heythuysen, um 1636 (Wien, Galerie Liechtenstein) 153
Willem van Heythuysen, um 1637 (Brüssel, Gemäldegalerie) 165

Seite

Willem van Heythuysen (?), um 1637 (Chicago, Charles L. Hutchinson) . . 164
Johannes Hoornbeek, Vorarbeit zu dem Bildnis auf S. 223 (Detroit, E. Ford) 222
Johannes Hoornbeek, Professor der Theologie in Utrecht und Leiden (1617 bis 1666), 1645 (Brüssel, Gemäldegalerie) 223
Hermann Langelius, Prediger in Amsterdam (1614—1666), um 1659 (Amiens, Museum) 284
Isaac Abrahamsz. Massa, Agent in Moskau, 1635 (Berlin, M. Kappel †) 129
Nicolaes van der Meer, Bürgermeister von Haarlem, 1631 (Haarlem, Frans Hals-Museum) 94
Der Prediger Michel Jansz van Middelhoven (1562—1638), 1626 (Paris, A. Schloß) 46
Der Schönschreiber Arnold Möller (geb. 1581). Stich von Lucas Kilian nach einem verschollenen Bild vom Jahre 1629 74
Der Heringshändler Pieter Cornelisz van der Morsch (1543—1629), 1616 (London, Earl of Northbrook) 11
Jacob Pietersz Olycan, 1625 (Haag, Gemäldegalerie) 42
Pieter Jacobsz Olycan, Bürgermeister von Haarlem, um 1639 (London, Vernon Watney) 184
Tyman Oosdorp († 1668), 1656 (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) 274
Frans Post, Haarlemer Maler (um 1620 bis 1680), um 1655 (New York, M. Knoedler & Co.) 271
Jacobus Revius, Professor der Theologie in Leiden (1586—1658), um 1650, Stich von J. Suyderhoef nach dem verschollenen Gemälde 252
Theodorus Schrevelius, Rektor des Gymnasiums in Leiden (1572—1643), 1617 (Paris, E. Warneck) 13
Theodorus Schrevelius, Rektor des Gymnasiums in Leiden, 1628 (Essen, Krupp von Bohlen) 71
Theodorus Schrevelius (?), 1628 (Longford Castle, Earl of Radnor) 72
Der Historiker Petrus Scriverius (1575 bis 1660), 1626 (New York, Frau H. O. Havemeyer) 50
Caspar Sibelius, Prediger in Deventer, 1637 (Chicago, F. D. Stout) 162

Seite

Nicolaas Stenius, Prediger in Akersloot (1631—1670), 1650 (Akersloot, Katholisches Pastorat) 249
Hendrik Swalmius, Prediger in Haarlem († 1649), um 1646—1647 (Stich von J. Suyderhoef nach dem verschollenen Gemälde) 230
Adrianus Tegularius, Prediger in Haarlem (geb. 1605), um 1658 (Berlin, A. Schloß) 282
Pieter Tjarck, um 1638 (Bawsdey Manor, Lady Quilter) 172
Nicolaes Tulp, Arzt und Bürgermeister von Amsterdam (1593—1647), 1644 (Amsterdam, J. Six) 218
Conradus Viëtor, lutherischer Prediger in Haarlem (1588—1657), 1644 (London, Marquis of Bute) 214
Vincent Laurensz van der Vinne, Haarlemer Maler (geb. 1629), 1655 (Luzern, Kunsthandel) 272
Claas Duyst van Voorhout, Besitzer der Brauerei De Zwaan, um 1636 (Petworth, Lord Leconfield) 154
Michiel de Wael (?), um 1634 (Cincinnati, Ch. Taft) 120
Willem Warmondt, um 1630 (Amsterdam, J. Goudstikker) 83
Jasper Schade van Westrum, Präsident des Hofes in Utrecht († 1692), 1645 (Prag, Rudolphinum) 226
Theodor Wickenburg, Prediger in Haarlem († 1655), um 1654 (Berlin, Berthold Richter) 270
Jacobus Zaffius, Erzbischöfl. Dechant in Haarlem (1534—1618), 1611 (Haarlem, Frans Hals-Museum) 3
— Stich von J. v. Velde aus dem Jahre 1630 2
Zwei Knabenköpfe, um 1629—1630 (Philadelphia, John G. Johnson [†]) . . . 78

b) Frauen und Mädchen

Anna van der Aar, Frau des Petrus Scriverius, 1626 (New York, Frau H. O. Havemeyer) 50
Dorothea Berck, Frau von Joseph Coymans, 1644 (New York, Frau C. P. Huntington) 211
Frau des Bodolphe, 1643 (New York, J. Pierpont Morgan †) 205
Isabella Coymans, Frau des Stephanus Geraerdts (nach 1616—1689) (Ferrières, Edmond de Rothschild . . 263

Seite

Sara Wolphaerts van Diemen, Frau des Nicolaas Hasselaers, um 1632—1634 (Amsterdam, Rijksmuseum) 103
Catharina Both van der Eem, Frau des Paulus van Beresteyn, wahrscheinlich 1620 (Paris, Louvre) 17
Aletta Hanemans, Frau des J. P. Olycan, 1625 (Haag, Gemäldegalerie) . . . 43
Sara Andriesdr. Hessix, Frau des M. J. Middelhoven, 1626 (Cronberg, A. de Ridder †) 47
Maria Larp, Gattin des Pieter Tjarck, um 1638 (London, W. C. Alexander †) . 173
Catharina Roosterman, geb. Brugman, 1634 (Berlin, E. Kappel †) 122
Die Gattin des Theodorus Schrevelius, 1628 (Longford Castle, Earl of Radnor) 73
Feyntje van Steenkiste, Frau des Lucas de Clercq, 1635 (Amsterdam, Rijksmuseum) 139
Maria Vernatti, um 1644 (Berlin, C. von Hollitscher [verkauft]) 215
Cornelia Claesdr. Voogt, Frau des Nicolaes van der Meer, 1631 (Haarlem, Frans Hals-Museum) 95
Maria Claesdr. Voogt, Frau von Pieter Jacobsz Olycan, 1639 (Amsterdam, Rijksmuseum) 181
Maria Claesdr. Voogt, Frau von Pieter Jacobsz Olycan, um 1639 (London, Vernon Watney) 184
Mädchenkopf (Kind des Künstlers), um 1629—1630 (Versteigerung G. Habich in Kassel 1892) 79
Mädchenkopf (Kind des Künstlers), um 1629—1630 (Paris, E. Warneck) . . 79

3. Einzelbildnisse unbekannter Personen

a) Männer und Knaben

Brustbild eines Herrn, 1610 (Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut) 1
Bildnis eines Herrn, um 1610—1612 (London, A. H. Buttery) 4
Bildnis eines Herrn mit Medaillon in der Hand, um 1615 (New York, M. Friedsam) 6
Bildnis eines stehenden jungen Mannes, um 1615 (Berlin, L. Knaus [versteigert]) 7
Bildnis eines Herrn mit hohem Hut in der Hand, 1619 (Dijon, Museum) . . . 14
Kniebild eines stehenden Herrn, um 1620 (Kassel, Gemäldegalerie) 18

Seite

Knabenbildnis, um 1620—1622 (London, H. M. Clark) 21
Bildnis eines Offiziers, 1624 (London, Wallace-Museum) 38
Bildnis eines Herrn, 1624 (Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut) 39
Brustbild eines Offiziers, um 1624 (Paris, F. Kleinberger) 40
Bildnis eines stehenden Mannes, um 1625 (London, Herzog von Devonshire) . 41
Bildnis eines verwachsenen Mannes, 1625 (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) . 44
Bildnis eines sitzenden Mannes, 1626 (Althorp, Earl Spencer) 45
Bildnis eines jungen Mannes in gemaltem Oval, um 1626—1627 (Amsterdam, Gerard Bredius) 51
Bildnis eines Herrn in gemaltem Oval, 1627 (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) . 54
Bildnis eines jungen Mannes, um 1640 (London, Arthur Ruck) 189
Bildnis eines stehenden Herrn, 1630 (London, Buckingham Palace) 84
Halbfigur eines jungen Mannes, um 1630 (Budapest, Museum der bildenden Künste) 86
Halbfigur eines Herrn, um 1630 (Wien, H. v. Altenhaim) 89
Halbfigur eines Mannes, 1630 (Pittsburg, A. M. Byers) 90
Bildnis eines jungen Mannes, 1630 (New York, Sammlung Gary) 91
Brustbild eines Knaben, um 1630 (Berlin, C. von Hollitscher [verkauft]) . . . 92
Profilbild eines Knaben, um 1630 (Elberfeld, Museum) 93
Halbfigur eines Mannes, 1632 (Bordeaux, Museum) 96
Halbfigur eines jungen Mannes, um 1631 bis 1633 (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) 98
Halbfigur eines jungen Mannes, um 1631 bis 1633 (Gotha, Museum) 100
Bildnis eines Herrn, um 1632—1634 (Worms, Freiherr von Heyl) . . . 105
Bildnis eines stehenden älteren Herrn, 1633 (New York, H. C. Frick †) . . 108
Brustbild eines Herrn, um 1633 (Essen, Krupp von Bohlen) 112
Brustbild eines Mannes, 1633 (London, Nationalgalerie) 110
Halbfigur eines Mannes, 1634 (Budapest, Baron M. L. Herzog) 124

Seite

Bildnis eines stehenden Mannes, um 1635 (Rotterdam, Museum Boymans) . . 136
Bildnis eines Herrn in gemaltem Oval, 1635 (New York, Lyonel Strauss) . 150
Bildnis eines Herrn in gemaltem Oval, 1635 (Woburn Abbey, Herzog von Bedford) 149
Halbfigur eines Mannes, um 1636 (Haag, Gemäldegalerie) 155
Halbfigur eines Mannes, um 1636 (Dresden, Gemäldegalerie) 156
Halbfigur eines Mannes, um 1636 (Dresden, Gemäldegalerie) 157
Bildnis eines sitzenden Kavaliers, 1637 (New York, Henry Goldman) . . . 168
Kniebild eines stehenden Herrn, 1637 (Montreal, Sir W. van Horne †) . . 166
Bildnis eines sitzenden Mannes, 1638 (New York, J. Pierpont Morgan †) . 170
Bildnis eines etwas buckligen Mannes, 1638 (Stockholm, Kgl. Schloß) . . 174
Halbfigur eines Herrn mit großem Hut, 1638 (Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut) 176
Bildnis eines jungen Mannes, um 1638 bis 1640 (Wien, Gemäldegalerie) . . 178
Kniebild eines stehenden Herrn, 1639 (London, Sir J. B. Robinson [versteigert]) 182
Bildnis eines älteren Herrn, 1640 (New York, The Ehrich Galleries) . . . 185
Kniebild eines stehenden Mannes, 1640 (München, A. von Carstanjen †) . . 186
Halbfigur eines Herrn, um 1640 (London, Nationalgalerie) 190
Männliches Bildnis, um 1642 (Rochester, George Eastman) 196
Halbfigur eines jungen Mannes, um 1642 (Petersburg, Eremitage) 197
Halbfigur eines Mannes, 1643 (Stettin, Stadtmuseum) 198
Halbfigur eines Herrn, um 1643 (Warschau, Graf Xavier Branicki) 200
Brustbild eines älteren Herrn, 1643 (New York, Meyer H. Lehmann) 202
Bildnis eines Herrn mit Uhr in der Hand, 1643 (New York, Frau Charles H. Senff) 203
Kniebild eines stehenden Herrn, 1643 (New York, Frau C. P. Huntington) . 208
Kniebild eines stehenden Mannes, um 1643 (Edinburg, Nationalgalerie) . 206
Kniebild eines Herrn, 1643 (Montreal, Sir G. Drummond †) 209

Seite

Bildnis eines Herrn, 1644 (London, A. Sulley) 219
Halbfigur eines sitzenden Mannes, um 1644 (Berlin, O. Huldschinsky) . . 212
Bildnis eines Malers, 1644 (Chicago, Art Institut) 216
Bildnis eines sitzenden Mannes, um 1644 (Montreal, James Ross) 220
Bildnis eines Geistlichen oder Gelehrten, um 1645 (Haag, A. Preyer) . . . 224
Bildnis eines Jünglings, um 1645 (Skalmorlie Castle, W. A. Coats) . . . 228
Bildnis eines sitzenden Mannes, um 1646 bis 1647 (Petersburg, Eremitage) . . 234
Brustbild eines Mannes, um 1646—1647 (Kassel, Gemäldegalerie) 232
Brustbild eines Mannes, um 1646—1647 (Kassel, Gemäldegalerie) 233
Bildnis eines Offiziers, um 1646—1647 (Petersburg, Eremitage) 235
Bildnis eines stehenden Herrn, 1648 (New York, C. M. Schwab) 236
Bildnis eines jungen Malers, 1648 (Paris, Louvre [Sammlung Baron de Schlichting]) 244
Bildnis eines jungen Mannes, um 1648 bis 1650 (Cincinnati, Ch. Taft) . . 238
Kniebild eines stehenden Herrn, um 1648 bis 1650 (New York, Sammlung Mcormick) 240
Halbfigur eines älteren Mannes, um 1649 bis 1650 (London, P. & D. Colnaghi) 245
Kniefigur eines Herrn, um 1649—1650 (Wien, Baron L. von Rothschild) . . 246
Brustbild eines Mannes, um 1650 (Gotha, Museum) 250
Halbfigur eines jungen Mannes, um 1650 (Philadelphia, J. E. Widener) . . . 251
Brustbild eines jungen Mannes, um 1650 (New York, Frank P. Wood) . . . 253
Halbfigur eines jungen Mannes, um 1650 (New York, J. M. Stettenheim) . . . 254
Bildnis eines stehenden Mannes, um 1650—1652 (Philadelphia, J. E. Widener) 256
Bildnis eines sitzenden Herrn, um 1650 bis 1652 (Petersburg, Eremitage) . . 258
Brustbild eines Herrn, um 1652—1654 (Budapest, Museum der bildenden Künste) 264
Kniebild eines stehenden Herrn, um 1652 bis 1654 (New York, H. C. Frick) . . 265

Seite

Kniebild eines stehenden Herrn, um 1652 bis 1654 (New York, Metropolitan-Museum) 266
Halbfigur eines Herrn, um 1653—1655 (Amsterdam, Rijksmuseum) 269
Brustbild eines jungen Mannes, um 1656 (Aynhoe Park, W. C. Cartwright) . . 275
Brustbild eines Herrn, um 1657 (Berlin, P. von Schwabach) 276
Brustbild eines Herrn, um 1657—1660 (Berlin, M. Kappel †) 278
Bildnis eines sitzenden Mannes, um 1657 bis 1660 (Amiens, Museum) . . . 279
Kniebild eines älteren Mannes, um 1657 bis 1660 (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) 280
Bildnis eines Predigers, um 1658 (New-York, E. Bok) 283
Bildnis eines Gelehrten, um 1660 (Berlin, P. von Schwabach) 285
Bildnis eines Mannes, um 1660 (Kopenhagen, H. Heilbuth) 286
Halbfigur eines Mannes, um 1661—1663 (Cambridge, Fitzwilliam-Museum) . 287
Bildnis eines sitzenden Mannes, um 1661 bis 1663 (Paris, Museum André-Jacquemart) 288
Bildnis eines sitzenden Mannes, um 1661 bis 1663 (Kassel, Gemäldegalerie) . 289
Halbfigur eines jungen Mannes, um 1664 bis 1666 (Panshanger, Lord Desborough †) 292
Halbfigur eines Herrn mit langen Locken, um 1664—1666 (Wien, L. Lilienfeld) 293
Knabe im Profil, um 1627—1630 (Naarden, A. van Buuren) 75
Bildnis eines Kavaliers, um 1632—1634 (Washington, Andrew W. Mellon) . 106
Männliches Bildnis, um 1636 (London, Tho. Agnew & Sons) 158
Bildnis eines Herrn mit langen Locken, um 1650—1652 (Haag, Frau Kleykamp) 255
Bildnis eines jungen Mannes, um 1655 (Hamburg, Carl Mandl) 273
Bildnis eines Offiziers (Lowther Castle, Earl of Lonsdale) 301

b) Frauen und Mädchen

Bildnis einer Dame, um 1612—1614 (New York, Versteigerung Lamm [Näsby] 1923) 5

Seite

Bildnis einer stehenden Dame, um 1626 bis 1628 (London, Herzog von Devonshire) 48
Bildnis einer stehenden Dame, um 1626 bis 1628 (Berlin, L. Koppel) . . . 49
Bildnis einer stehenden Dame, um 1620 (Kassel, Gemäldegalerie) 19
Die Amme mit dem Kinde, um 1620 (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) 15
Brustbild eines blonden Mädchens, um 1629—1630 (London, J. van Alen) . 77
Bildnis einer stehenden Dame, um 1630 (Merevale, W. F. S. Dugdale) . . . 85
Halbfigur einer jungen Frau, um 1630 (Berlin, C. von Hollitscher [verkauft]) 87
Bildnis einer sitzenden Frau, 1631—1633 (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) . 99
Halbfigur einer jungen Frau, um 1631 bis 1633 (Berlin, Karl v. d. Heydt [verkauft]) 101
Bildnis einer jungen Frau, um 1632—1634 (Worms, Freiherr von Heyl) . . . 104
Bildnis einer sitzenden älteren Dame, 1633 (Washington, Andrew W. Mellon) . 109
Bildnis einer sitzenden Frau, 1633 (London, Nationalgalerie) 111
Kniebild einer stehenden Dame, 1634 (Cronberg, A. de Ridder †) 121
Halbfigur einer Frau, 1635 (Detroit, Art Institute) 125
Die Frau des Künstlers, um 1635 (New York, Metropolitan Museum) 127
Bildnis einer Frau, um 1635 (Chicago, Max Epstein) 128
Bildnis einer sitzenden Frau, 1635 (New York, H. C. Frick †) 137
Bildnis einer Frau in gemaltem Oval, 1640 (Gent, Museum) 151
Bildnis einer stehenden Frau, 1637 (Montreal, Sir W. van Horne †) 167
Bildnis einer sitzenden Frau, um 1638 (New York, J. Pierpont Morgan †) . 171
Bildnis einer sitzenden Frau, 1638 (Stockholm, Kgl. Schloß) 175
Bildnis einer sitzenden Frau, 1638 (Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut) 177
Bildnis einer jungen Frau, um 1638—1640 (Düsseldorf, Kunstakademie) . . . 179
Bildnis einer stehenden Frau, 1640 (München, A. von Carstanjen †) 187
Halbfigur einer Frau, um 1640 (Isleworth, Eire) 191

Seite

Bildnis einer sitzenden Frau, 1643 (Stettin, Stadtmuseum) 199
Bildnis einer stehenden Frau, um 1639 (Paris, Graf Jean de Ganay) . . . 183
Halbfigur einer Frau, um 1643 (London, Nationalgalerie) 201
Bildnis einer sitzenden Frau, 1643 (New York, Frau Charles H. Senff) . . . 203
Kniebild einer stehenden Frau, um 1643 (Edinburg, Nationalgalerie) 207
Bildnis einer sitzenden Frau (Zeichnung des 18. Jahrh. nach dem verlorenen Gegenstück, das 1644 datiert war) . 213
Bildnis einer jungen Frau, um 1644 (Uccle, M. van Gelder) 217
Bildnis einer sitzenden Frau, 1644 (Kapstadt, Südafrika, Museum) 221
Halbfigur einer sitzenden Frau, um 1646 bis 1647 (Amsterdam, Aug. Janssen †) 231
Kopf einer älteren Frau, um 1646—1647 (Boston, Quincey A. Shaw †) . . . 231
Bildnis einer sitzenden Frau, 1648 (Boston, Museum) 237
Bildnis einer jungen Frau, um 1648—1650 (Cincinnati, Ch. Taft) 239
Kniebild einer stehenden Frau, um 1648 bis 1650 (Warschau, Gräfin Zamoyski) 241
Kniefigur einer stehenden Frau, um 1649 bis 1650 (Wien, Baron L. von Rothschild) 247
Bildnis einer stehenden Frau, um 1650 bis 1652 (Paris, Louvre) 257
Bildnis einer älteren Frau, 1650 (New York, M. Knoedler & Co.) 259
Bildnis einer sitzenden Frau, um 1650 bis 1652 (Uccle bei Brüssel, M. van Gelder) 260
Kniebild einer Frau, um 1657—1660 (New York, Joseph Samson Stevens) . . 281

4. Gruppenbilder

Festmahl der Offiziere von den St. Jorisdoelen in Haarlem, 1616 (Haarlem, Frans-Hals-Museum) 8
— die linke Hälfte des Bildes 9
— die rechte Hälfte des Bildes 10
Festmahl der Offiziere von den Cluveniersdoelen in Haarlem, um 1623—1624 (Haarlem, Frans Hals-Museum) . . 37
Festmahl der Offiziere von den St. Jorisdoelen, 1627 (Haarlem, Frans Hals-Museum) 63

Seite

Versammlung der Offiziere von den Cluveniersdoelen in Haarlem, 1633 (Haarlem, Frans Hals-Museum) 107
Korporalschaft des Hauptmanns Reynier Reael und des Leutnants Cornelis Michiels Blaeuw in Amsterdam (Amsterdam, Rijksmuseum) 119
Offiziere und Unteroffiziere von den St. Jorisdoelen in Haarlem, 1639 (Haarlem, Frans Hals-Museum) 180
Die Vorsteher des St. Elisabeth-Krankenhauses in Haarlem, 1641 (Haarlem, Frans Hals-Museum) 194
Ausschnitt aus diesem Bilde . . . 195
Die Vorsteher des Altmännerhauses in Haarlem, 1664 (Haarlem, Frans Hals-Museum) 290
Die Vorsteherinnen des Altmännerhauses in Haarlem, 1664 (Haarlem, Frans Hals-Museum) 291
Ein junges Paar (Der Künstler und seine Frau?), um 1621 (Amsterdam, Rijksmuseum) 20
Familienbild, um 1636 (Cincinnati, Frau Thomas J. Emery) 148
Familienbildnis, um 1645 (New York, Otto H. Kahn) 229
Familienbildnis, um 1649—1650 (London, Nationalgalerie) 248
Köpfe aus einem neunfigurigen Familienbild, um 1630—1640 (Nachzeichnungen aus dem 18. Jahrhundert) 159–161

II. Genredarstellungen

a) Männer und Frauen

Lustige Gesellschaft beim Mahle, um 1616 bis 1620 (New York, Metropolitan-Museum) 12
Das lustige Kleeblatt (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) 297
Junker Ramp und seine Liebste, 1623 (New York, Metropolitan-Museum) . 23
Junker Ramp und seine Liebste (London, J. S. Heseltine) 298
Der Rommelpotspieler, Werkstattwiederholung nach verschollenem Original, das wohl um 1623 entstanden ist (Richmond, Sir Frederic Cook) . . 24
Rommelpotspieler (Wiltonhouse, Earl of Pembroke) 299

Seite

Fröhlicher Lautenspieler, um 1627 (Paris, A. Veil-Picard) 58
Der Lautenspieler, um 1631—1633 (London, Sir Otto Beit) 97
Ein Laute spielender Narr, um 1623 bis 1625 (Paris, Baron Robert de Rothschild) 29
Violinspieler, um 1623 (Zürich, Privatbesitz) 25
Der lachende Zecher, um 1623 (München, J. Böhler) 26
Die Nagelprobe, um 1627 (New York, Metropolitan-Museum) 59
Der fröhliche Trinker, um 1627 (Amsterdam, Rijksmuseum) 61
Der Trinker mit der Bierkanne, um 1627 bis 1630 (Paris, de Werth) 66
Der fröhliche Trinker, um 1633 1635 (Brüssel, Galerie Arenberg) 116
Der lustige Zecher, um 1635—1640 (Kassel, Gemäldegalerie) 140
Der alte Zecher, um 1627—1630 (Montreal, Sir W. C. van Horne †) 65
Der Raucher, um 1635—1640 (London, Leopold Hirsch) 146
Der sogen. Hamlet, um 1645 (Glenart Castle, Irland, Earl of Carysfort) . . 227
Der sogen. Mulatte, um 1635—1640 (Leipzig, Städtisches Museum) 143
Der Mann mit dem Heringsfaß, um 1635 bis 1640 (Hamburg, Kunsthalle) . . 147
Mann mit Weinglas (Frankfurt a. M., Freih. von Goldschmidt-Rothschild) . . . 300
Das fröhliche Wirtsmädchen, um 1627 bis 1630 (New York, William A. Clark) 64
Die Zigeunerin, um 1635 (Paris, Louvre) . 130
Malle Babbe, die Hexe von Haarlem, um 1635—1640 (New York, Metropolitan-Museum) 141
Malle Babbe, die Hexe von Haarlem, um 1635—1640 (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) 142
Lachende Frau [Malle Babbe?] 1635 bis 1640 (Lille, Museum) 144
Alte mit Zinnkanne [Malle Babbe?], um 1635—1640 (London, Colonel R. J. Cooper) 145

b) Kinder

Rauchender Knabe und Mädchen, um 1623 (Königsberg, Stadtmuseum) 27
Das lustige Trio, um 1623 (London, W. A. L. Fletcher [versteigert 1914]) . . . 28

Seite

Kind mit Flöte, um 1623—1625 (Paris, J. Porgès) 30
Lachendes Kind, um 1623—1625 (New York, M. Lüders) 30
Lachendes Kind mit Flöte, um 1623—1625 (New York, Kunsthandel) 31
Lachendes Kind, um 1623—1625 (Berlin, Frau von Kühlmann) 31
Kind mit Hund, um 1623—1625 (Glasgow, Museum) 32
Kind mit Flöte, um 1623—1625 (Glasgow, Museum) 32
Zwei lachende Kinderköpfe, um 1623 bis 1625 (Cincinnati, Ch. Taft) . . . 33
Lachendes Kind, um 1623—1625 (Paris, E. Warneck) 33
Lachendes Kind, um 1623—1625 (Paris, Henri Péreire) 34
Lachender Junge mit Flöte, um 1623 bis 1625 (London, Sir Otto Beit) . . . 34
Lachender Knabe, um 1623—1625 (Baltimore, Frau H. B. Jacobs) 35
Lachender Knabe, um 1623—1625 (Eindhoven, Holland, A. F. Philips) . . 36
Trinkender Knabe, um 1626—1627 (Schwerin, Museum) 52
Lachender Knabe mit einer Flöte, um 1626—1627 (Schwerin, Museum) . . 53
Singender Flötenspieler, um 1627 (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) 55
Zwei singende Knaben, um 1627 (Kassel, Gemäldegalerie) 56
Knabe mit Bierkrug und Pfeife, um 1627 (London, E. Bottenwieser) 57
Singender Jüngling mit Violine, um 1627 bis 1630 (New York, John W. Gates) 68
Singendes Mädchen, um 1627—1630 (New York, John W. Gates) 68
Lachender Junge mit Bierkanne, um 1627 bis 1630 (Leerdam, Hofje van Aarden) 69
Zwei lachende Jungen, um 1627—1630 (Lakewood, G. Gould) 70
Kopf eines Mädchens, um 1629—1630 (New York, M. Knoedler & Co.) . . 80
Ein Flötenspieler, um 1629—1630 (Paris, Baron de Forest) 81
Zwei singende Knaben, um 1629—1630 (New York, Ch. S. Smith) 81
Lachender Fischerknabe, um 1633—1635 (Burgsteinfurt, Fürst von Bentheim-Steinfurt) 114

Seite

Fischermädchen mit einem Korb, um 1633—1635 (München, A. von Carstanjen †) 115
Zwei singende Jungen, um 1633—1635 (Paris, A. Seligmann) 116
Junge Fischverkäuferin, um 1633—1635 (Brooklyn, Museum) 117
Der Strandläufer von Haarlem, um 1633 bis 1635 (Antwerpen, Museum) . . 117
Fischerknabe, um 1633—1635 (Dublin, Nationalgalerie) 118
Fischerknabe, um 1635 (Leipzig, Städtisches Museum) 131
Fischerknabe, um 1635 (Eindhoven, A. F. Philips) 132
Fischermädchen, um 1635 (Cincinnati, Miss Hannah) 132
Fischerknabe, um 1635 (Amsterdam, Ascher & Koetser) 134
Fischerknabe, um 1635 (New York, Duveen Brothers) 135
Lesender Knabe, um 1640 (London, F. Fleischmann †) 192

Seite

Drei Kinder mit einem Ziegenwagen, um 1620—1622 (Nachzeichnung aus dem 18. Jahrhundert) 22
Junger Violinspieler, um 1627 (New York, Carl Schoen) 60
Junger Mandolinenspieler, um 1627—1630 (München, A. S. Drey) 67
Lachender Fischerknabe, um 1633—1635 (Haag, C. Hofstede de Groot) . . . 113
Fischerknabe, um 1635 (Rom, Graf A. Contini) 133

III. Studien

Bildnis eines Kavaliers, Studie, um 1636 (London, Buckingham Palace) . . . 152
René Descartes, Studie zu dem Bilde auf S. 243 (Kopenhagen, Ny-Carlsberg Glyptothek) 242
Stephanus Geraerdts, Studie zu dem Bilde auf S. 262 (Almelo, H. E. ten Cate) 261

ND
653
H2V3
1923

Valentiner, Wilhelm Reinhold
(ed.)
Frans Hals. 2. neu bearb.
Aufl.

Fine
Art

PLEASE DO NOT REMOVE
SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 03 18 05 011 6